بلاغ

كونديرا بين بلزاك و ديـنون

س . شير لايموڤا - س . زينكين

ترجمة : أشرف الصباغ   تقديم : فرانتشيك أوندرش

المجلس الأعلى للثقافة



المشروع القومي للترجمة

317

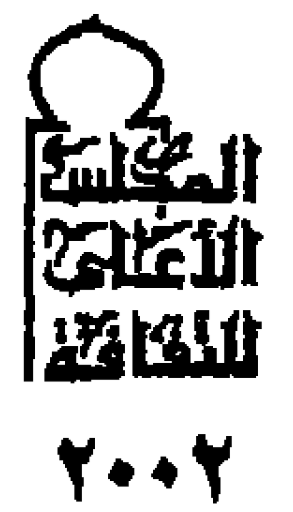
المشروع القومى للترجمة

بلا غد

كونديرا بين بلزاك ودينون

تقديم : فرانتشيك أوندراش

ترجمة : أشرف الصّباغ



٢٠٠٢

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد ٣١٧
- بلا غد (كونديرا بين بلزاك وديئون)
- س . شيرلايموڤا - س . زينكين
- فرانتشيك أوندراش
- أشرف الصباغ
- الطبعة الأولى - ٢٠٠٢

ترجمة لمقالات نشرت فى مجلة «قضايا الأدب» الروسية

يناير - فبراير ١٩٩٨

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel : 7352396 Fax : 7358084 E.Mail:asfour@onebox.com

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

المحتويات

المقدمة

عالم ميلان كونديرا الروائى

"الشيء الوحيد الذى كتبته وأحمله فى قلبى حريصًا عليه كل الحرص هو رواياتى ، وكما يفعل المؤلفون الموسيقيون فإننى أسميها بأرقامها ، فالعمل رقم واحد : "المزحة" أنهيتُه سنة ١٩٦٥ ، والعمل رقم اثنين : "غراميات مرحة" كتبته فى الفترة ما بين ١٩٥٨ ، و١٩٦٨ ، والعمل رقم ثلاثة : "الحياة ليست هنا" سنة ١٩٧٠ ، والعمل رقم أربعة "فالس الوداع» أنهيت كتابته عام ١٩٧٢ ، والعمل رقم خمسة : "كتاب الضحك والنسيان" صدر سنة ١٩٧٩ ، والعمل رقم ستة : "خفة الكائن التى لا تُحتمل" أتممته عام ١٩٨٢ ، والعمل رقم سبعة : "الخلود" أنهيته سنة ١٩٨٨ ، والعمل رقم ثمانية : "البطء" سنة ١٩٩٥ . "

يُقدّم الأديب التشيكى الفرنسى ميلان كونديرا نفسه بهذه السطور لقرائه الذين يبدأون قراءة إحدى رواياته ويبحثون عن طريق يؤدّى بهم إلى صميم عالمه الروائى ، ما سبب صعوبة البحث عن الطريق إلى فهم نصوص كونديرا السردية ؟ تتعلق الإجابة عن هذا السؤال الجدلى بفهم شخصية كونديرا الإنسانية وطبيعة إبداعه الفنى .

يعدُّ كونديرا صاحب الإبداع الروائى المتميز أديبًا ذا شهرة عالمية ، وبينما استحق - فى رأى بعض النقاد والقرّاء - أعلى تقدير وأكبر احترام ، عدّه البعض الآخر كاتبًا يخلو عمله من أى قيمة فنية ، سأحاول فى بحثى هذا إيجاد إجابة موضوعية عن السؤال الذى أطرحه على نفسى وعلى جميع قراء أعمال كونديرا الروائية : ما مكانة كونديرا ورواياته فى إبداع أواخر القرن العشرين السردى ؟ لقد بدأ تفكيرى فى الأمر عندما حاولت تفسير كل من التناقض والتنافر فى وجهات النظر تجاه روايات كونديرا ، ولست أطمح إلى إيجاد حل حاسم ونهائى للآراء المتعددة فى إبداع كونديرا الفنى بل أسعى إلى تكوين رأى نقدى اعتماداً على معرفة أعماله الروائية وأصوات النقاد العالميين مستفيداً من معرفة الخلفية الثقافية والاجتماعية والسياسية التشيكية التى تنبض فى عروق كونديرا وتعد جزءًا لا يتجزأ من بنية رواياته الفنية والجمالية والفكرية ، ويوقفنا التأمل الدقيق على أن هناك مقولات بعينها تمثل جوهر إبداع كونديرا ، وقد يكون الاقتراب منها مفتاحًا إلى فهم إبداعه المتميز ، وهذه المقولات هى

الذاكرة والنسيان ، والضحك ، والتاريخ والزمن ، والحب ، وهي مقولات تتصل بوجود الإنسان ، وبوعيه بذاته وبالعالم ، ولكن لا يمكن بحثها بمعزل عن جماليات إبداع كونديرا ، وسنلاحظ أن كل هذه المقولات لا تنفصل عن فكرة "الكيتش"[١] *kitsch* ، التى تتجلى فى أعمال كونديرا ، وتغلف مجمل أعماله ، وقد وجدت نواة هذه الفكرة فى دراسة الباحثة التشيكية الأصل إيفا ليجرا *Eva le Grand* [٢] .

يقول ميلان كونديرا فى "خفة الكائن التى لا تُحتمل" :

"قبل أن ننسى ، سنتحول إلى "الكيتش" نقطة التحول بين الوجود والنسيان" .

مع أن مصطلح "الكيتش" لا يرد بعينه فى روايات كونديرا إلا فى رواية "خفة الكائن التى لا تحتمل" ، فإن الكيتش ينعكس عن طريق مواقف الشخصيات الروائية فى جميع نصوص كونديرا السردية ، ويقول «جى سكاربيتا"[٣] *Guy Scarpetta* أن كونديرا أكثر الكتاب العالميين المعاصرين نظرة محدقة محايدة مرحة إلى كافة ميثولوجياتنا الحديثة ، إلى كل ما نميل إليه ، ونؤمن به ، ونتأقلم معه ، ويكشف كونديرا فى رواياته الصورة الوهمية للعالم – الذى يفترض وجود حلم مستعصٍ بالانسجام – وذلك بـ "الكيتش" المنتشر فى كل مكان ، لا يترك كونديرا "الكيتش" فى مجال جماليات الإبداع السردى فحسب ، بل يحوّله إلى مفتاح عام لتصرفاتنا وسلوكنا ومواقفنا ،

(١) "الكيتش الأدبى" (من اللغة الألمانية Kitschen = يلم قاذورات الشوارع) يعد عملاً خاليًا من القيمة الفنية ، يفترض ويحافظ على مستوى الذوق الفنى المنخفض لمتلقيه ، دخل مصطلح "الكيتش" مجال النظرية الأدبية والنقد الأدبى من مجال الفنون التشكيلية الذى كان يطلق فيه على الأعمال التافهة الرديئة الذوق ، يفضل "الكيتش الأدبى" المواقف والانطباعات الإنسانية الحرجة (مثل الحب ، الموت ، المأساة) مع تجريدها من الأبعاد المأساوية والمشاعر الحقيقية والتناقض الداخلى ، لا يسعى كاتب "الكيتش الأدبى" إلى تربية فكرية ، أو أخلاقية أو جمالية لقرائه ، بل يحاول إثارة القيمة الفنية الوهمية التى من شأنها إخفاء المضمون الناقص من الناحية الفكرية والتأثير الجمالى ، يستفيد "الكيتش الأدبى" من نماذج الأعمال الأدبية الناجحة التى اقتبسها وطبقها تطبيقًا دقيقًا ، من مواصفات "الكيتش الأدبى" المميزة : أحادية النظر ، ووصف الأحداث والشخصيات الشكلى والسطحى ، والتحليل النفسى السطحى ، والتفسير الساذج لتصرفات الشخصيات .

يقع "الكيتش الأدبى" على حدود الإبداع الأدبى التافه والإبداع الفنى القيم ، ليست هذه الحدود ثابتة واضحة تمامًا ، بل تتغير بمرور الزمن ويعاد تحديدها فى المراحل التاريخية المختلفة . (معجم النظرية الأدبية ، براغ ١٩٨٤ ، أكاديمية العلوم التشيكوسلوفاكية – معهد الأدب التشيكى والعالمى ، ص ١٩٥) .

(٢) *Eva le Grand, Kundera ou la mémoire du désir 1998, 24.*

(٣) *Guy Scarpetta, Jako , La Lauze 1995, p. 13 - 14.*

ويقدم لنا كتابان أحدهما لهيرمان بروخ وثانيهما لميلان كونديرا مزيداً من الأفكار والآراء الخاصة بـ "الكيتش"(١) ، يقول بروخ إن "الكيتش" تعبير عن حاجة الإنسان إلى أن يتفرج على نفسه فى مرآة الكذب المجامل ، ويتعرف فيها على نفسه راضياً رضى عاطفياً أو هو تحويل بلاهة الأفكار المقتبسة إلى لغة الجمال والعاطفة .

هذا يجعل كونديرا يدرك "الكيتش" بوصفه ظاهرة مرتبطة بالوجود أوثق ارتباط ، فليس "الكيتش" مرتبطاً بعصر من العصور التاريخية ، ولكنه يصبح تعبيراً جمالياً لأى "موافقة حاسمة على الوجود" .

لا شك أن أعمال كونديرا الروائية تسمح لنا بدراسة المشاعر بصفتها مصدراً رئيسياً للشعرية العاطفية خاصة فى وصف كل من الحب والموت ، فى رواية "الحياة ليست هنا" يتعامل الشاعر ياروميل مع الموت وكأنه مجرد إشارة إلى الصورة الخالية من أى بعد واقعى ، يعيش ياروميل مشاعر الحب القوية فى أحلامه مدركاً أن الواقع القائم على الصراعات لا يعطى إلا إحباطاً شديداً واكتئاباً قوياً ، إنه لا يعرف (أو لا يريد أن يعرف) أن المشاعر المبالغ فيها تجرِّد صورة العالم وتفتح باباً للإثارة العاطفية ولمملكة القلب حيث يتفاعل "الكيتش" مع النسيان . *(EVA LE GRAND P. 35)*

يبدو أن كونديرا يواجه تأثير "الكيتش" على مواضيع رواياته وشخصياتها ، ومن ثم يصورها تصويراً مبنياًعلى دلالة مزدوجة تدل على عالميْن متناقضيْن متوازييْن متقاربين يمكنانه من كشف الواقع المتنوع المحض وراء ألوان "الكيتش" الزاهية .

لقد كتب الباحث الفرنسى فيليب سولير سنة ١٩٩٠ بعد نشر رواية كونديرا "الخلود" أن "الخلود" أكثر روايات الأديب عمقاً فكرياً وشجاعةً ، يظن فيليب سولير أن كونديرا أبدى فى هذه الرواية قدراً كبيراً من الشجاعة الشخصية ؛ إذ كان من الممكن أن يعتمد على شهرته وسمعته المبنيتين على أعماله الروائية ، ولكنه كتب رواية مفارقة ، وهكذا أفلت من تصوُّر النقاد المألوف وفخ صورة الأنا التى تعد مقابلاً للعالم المحيط به .(٢)

(١) *Hermann Broch, Connaissance et Creation Litteraire, Paris, Gallimard 1956 Milan Kundera, L'art du roman, Paris, Gallimard 1986*

(٢) *Philippe Sollers, Bel Vede bál, paris, nouvel Observateur 1990.*

يرى فيليب سولير أن بصمة كونديرا على "الخلود" – الرواية الساحرة الشيطانية[1] – تعنى عودة كافكا (وهو من مواطنى كونديرا ، من براغ التى ألهمتهما نصوصهما السردية) وبهذا يكون قد قضى على جميع الكليشيهات والأبحاث والرسائل الجامعية التى كتبت عنه ليسحرنا بأبسط الكلمات ، تدور أحداث الرواية بشكل طبيعى فى أحياء باريس الحديثة كما كانت تدور فى براغ أيام وجود كونديرا فيها ، كيف يستطيع الكاتب أن يقدّم لقرائه شخصيتين رحلتا عن الدنيا – غوته وهمنغواى – يثرثران فى الآخرة ويناقشان البلاهة الشريرة البالغة التى تستهدفهما دائمًا ؟ كيف يستحضرهما وهما راحلان مبتهجان يتمتعان بالرأى الحاسم فينا ؟

يتعلق وجود الشخصيتين الإبداعيتين المنتميتين إلى الماضى بالثنائية الآتية : "الجمال – الكيتش" "والجمال – المعرفة" ، كما قال كونديرا إن "الجمال – الكيتش" يلهمنا بأوهامه الجميلة والحالات المثيرة لِيُنسينا وجود البشر غير المُحكم *(Eva Le Grand p. 51)* أما "الجمال – المعرفة" الذى يكمن فى النصوص الروائية (فيورطنا) فى تقلبات الزمن ، تورد Eva Le Grand قول كونديرا إن جميع عوامل الوجود التى تكشفها الرواية تكشفها بوصفها جمالاً ، تضيف *Eva Le Grand* أن اكتشافات كونديرا تتوقف على الزمن وأن الرواية تستطيع بناء سدّ قوى ضد "الكيتش" وجماله الوهمى ومعرفته الخيالية ، وفى رأيها أن الضحك يكون بديلاً يائسًا لكل علم أصبح مشبوهًا ، تعرف بعض شخصيات كونديرا الروائية "الجمال – المعرفة" وتدركه "حبًا مهانًا مخدوعًا ، فرصة الوجود المفقودة" ويبعد هذا التصوّر كل البعد عن قول دوستويفسكى "ينقذ الجمال العالم !" *(Eva Le Grand p. 51- 52)*

فلننظر إلى موضوع التاريخ فى روايات كونديرا الذى يفهم التاريخ بوصفه نقطة بلا أى بُعد ، ويركز فى أعماله السردية على الفرد الذى يواجه التاريخ وجهًا لوجه ، بفضل الفرد يمكن للقارئ متابعة الحياتين الخاصة والعامة ، مجالات الجنس والسياسة والأمومة والنظام الشمولى ، يلاحظ القارئ أن الحدود بين هذه المجالات كلها تختفى تدريجيًا ، ويستوعب إشادة كونديرا بقرابة آليات شخصياته النفسية للآليات التاريخية وحتى بإمكانية استبدالها ، إذا تناولنا رواية كونديرا "الحياة ليست هنا" فيجوز وصفها

(١) اسم المقال بالعربية "يقيم الشيطان حفلة الرقص" .

بأنها "تحليل نفسى سياسى حقيقى" (Eva Le Grand p. 55) ، تسفر نصوص كونديرا الروائية عن أن التاريخ نفسه يفقد حدوده وملامحه الحاسمة ويصبح مجرد "نقطة بلا بُعد" ، أو فضاء يقع وراء التاريخ .

يشير فيليب سولير إلى صفتين أساسيتين لفن كونديرا الإبداعى ، أولاهما حب الكاتب لمزج التاريخ الكبير بالتاريخ الصغير أى أحداث التاريخ الأدبى الأوروبى خلال القرنين الأخيرين بالحياة اليومية فى باريس اليوم ، فيوضح كونديرا الأول بالثانى ، ثانيهما تنبع من قدرة الأديب الطبيعية على استنتاج فكرة مستفزة متعلقة خاصة بالمشهد بعينه (على سبيل المثال يراجع الرجل حياته الجنسية مدركًا أنه نسى كل شىء تقريبًا) ، أو على إنشاء مشهد مفاجئ طبقًا للتأمل الفلسفى ، يشبه فيليب سولير روايات كونديرا بـ "المفرش الذى يمكن فرشه من الناحيتين" وبـ "نموذج من دورة الرياضيات الوجودية = علم السحر الجديد"(١) .

ماذا يحدث فى حالة تجاوز حدود الضحك والتاريخ ؟ هناك حيث يتوقف التاريخ ينتهى حكم الأيديولوجيات ويبدأ حكم علم الصور (IMAGOLOGIE) الذى يؤكد بكل تأكيد انفصام الشخصية الروائية ، فيصبح عرض صورة «الأنا» على الجمهور أمرًا عامًا لأن كلاً من الحب والموت مأويا الإنسان الخاصان الأخيران تطاردهما أيام حكم علم الصور عدسات الكاميرات ، ليس الإنسان إلا صورة لنفسه ، هذا كلام الراوى من رواية كونديرا "الخلود" (ص ١٣١) يكون الإنسان منفصلاً انفصالاً نهائيًا عن ذاته الحقيقية ، وليس من باب المصادفة أن الفصل الأول من رواية كونديرا "الخلود" يحمل العنوان الرمزى "الوجه" ، تعبر جميع الوجوه المختلفة عن "الذات الحقيقية" لكل إنسان ولكنها فى الواقع "قناع آخر للجمال" أو حسب نص "الخلود" مجرد صورة لذاتى – أنا .

يعتقد فيليب سولير أن الصور LES IMAGES تتحول فى كل مكان إلى أوامر – أصوات الشعارات الإعلانية ، فهى حكم ما يطلق عليه كونديرا "علم الصور" ، لقد فقد أصحاب الأيديولوجيات سلطتهم (الأمر الذى أكده التاريخ مؤخرًا) لصالح علماء الصور الذين حلوا محلهم متحمسين لمهامهم الجديدة ، والقضاء على الأيديولوجيات (الراكدة ، الجامدة ، المهجورة :لهتلر وستالين وموسولينى) مصحوب بالمراقبة العامة

(١) فيليب سولير ، المرجع نفسه .

التى تقدم لنا بصفتها حرية خيرية صادقة ودية ولا سيما أحادية الرأى ، لأنها تتعرض لاستطلاع الرأى العام المستمر الذى يعد وسيلة الحكم الديمقراطى ، أما علماء الصور فهم يتمتعون بسلطة أكبر من سلطة رجال السياسة ، يليهم موظفو كافة المعلومات الخاصة باللعب المسلية وإخراج جرائم القتل والدبابات وانفجار الضحك المسجّل على الشرائط .(١)

تبحث رواية كونديرا "الخلود" وجود كثير من الشخصيات (الروائية) الأدبية التى تتمتع بتصورات ونوايا متنوعة ولكن المكانة الأولى بينها تحتلها أجنيس وأبوها وكذلك روبينس ، فهم يدركون جيداً أن أفظع كارثة هى "تحويل لحظة إلى الخلود وخلع الإنسان من الزمن وإيقافه داخل حركته الطبيعية" (الخلود ص ٢٨٧) ، تقول ***Eva Le Grand*** إن روبينس الذى يمثل دون جوان ***Don Juan*** فى آخر روايات كونديرا يحاول مراجعة حياته الجنسية ، فيكتشف فجأة أن الذاكرة نفسها تساهم فى إيقاف الزمن ، وأنها لا تخرج أفلاماً بل تصور تصويراً فوتوغرافيًا لأنها لا تحفظ من خبراتها الجنسية الغنية إلا عدة صورة جامدة ***(Eva Le Grand P. 58)*** ، يتضح أن روبينس يحتفظ ببعض الصور – الذكريات التى تعد أشكالاً للنسيان وليست إنكاراً له – لهذا السبب يحسد روبينس كازانوفا على ذاكرته الخرافية التى يطلق عليها كونديرا "يوطوبيا الذاكرة" (الخلود ، ص ٣٠٥) .

يتفوق نص رواية كونديرا "الخلود" على نصوصه الروائية الأخرى بدلالة النسيان ، فيخضع كل عنصر من عناصر البنية السردية لسيادة الصورة الشاملة التى تؤدى إلى ظاهرة "نسيان الوجود" ، ماذا يدور فى ذهن أجنيس وهى تتصفح مجلة ؟ لا يجد روبينس إلا وجوهًا مبتسمةً ضاحكةً وهو يشاهد ألبوم الصور التى التقطت ابتسامة الرئيس كنيدى المتكررة فى عشرات النسخ من صوره ، فيخطر ببال روبينس أن الضحك لم يَعُدْ يعبر عن الفردية لأن الصورة هيمنت عليه ، والضحك أصبح أكثر أقنعة الجمال ديمقراطية فى "كيتش وسائل الإعلام" ويكون الضحك قناعًا موحداً لجميع الساسة والفنانين والصحفيين وغيرهم ويعد "صورتهم المثالية التى قرّروا الاختباء وراءها" (الخلود ، ص ٣١٦) .

(١) فيليب سولير ، المرجع نفسه .

ونجد فى نص "الخلود" إنكار الفردانية الغامض الذى ينبع من إزاحة الحدود بين الخاص والعام ، ويمكن القول إن اختفاء "الخجل" من خريطة أوروبا الثقافية أفضل مثال للإزاحة المذكورة ، أتفق مع **Eva Le Grand** فى رأيها أن الفردية تغادر مجال الجنس وأن أسلوب دون جوان ***(Don Juan)*** أوشك أن ينتهى تماماً ***(Eva Le Grand P. 60)*** ، يُحس روبينس فى رواية كونديرا "الخلود" أن الكلام الغرامى أو "الجنسى" يفقد جوهره الفردى ويصبح أكثر ديمقراطية ويتحول إلى علامة للتواصل الاجتماعى الرسمى ، وتحت تأثير انطباع أن الجمهور يتفرج عليه وهو يمارس الجنس يحاول ابتكار تعريف الشعب الجديد : "جماعة الأفراد الذين يجمع حياتهم الجنسية البريد الصامت نفسه" (الخلود ص ٢٧٣) كم يتمتع هذا التعريف بالسخرية المرتابة المتشائمة الواضحة !

تقوم أعمال كونديرا الروائية على مجاز العيون الذى يأخذ طابعًا وجوديًا إذ أنّ صورة الإنسان لا غيرها تدير مصيره ، تحل الرواية بأشكالها جمعاء (نظرة ، عين ، كاميرا ، صورة ، لوحة إلخ) محلّ كل شوق دون أن يلاحظ أحد مدى خطورة اختطاف الواقع ، مرة أخرى نعود إلى رواية كونديرا "الخلود" لتأمل العالم الخالى من الوجوه ، تجد أجنيس وأختها "لاورا" أباهما وهو يقطع – بعد وفاة زوجته – صور حياتهما المشتركة كلها ، فـ "لاورا" ترى تصرّف أبيها إشارة إلى إنكار ذكرى والدتها ، ولكن أجنيس تفهم جيداً أن تصرف والدها يعد إشارة رافضة للوهم المضحك ، وهو الخلود الذى يَرْفض مستقبل ما بعد الموت ، مليئا بصخب الآثار والصور والسير الذاتية المزورة ، تعرف أجنيس أن أباها يريد أن يترك بعد وفاته هدوءاً صامتًا ، هدوءاً يستوعبه استيعابًا تامًا فى قصيدة غرته الجميلة التى تتناول الموت .

تلبّى أجنيس طلب والدها الأخير ، فتغلق عينيه وتتركه لـ "يغادر الدنيا إلى العالم الخالى من الوجوه مختفيًا راحلاً بطيئًا" (الخلود ، ص ٢٤٤) ، هكذا تسمح له بأن يبقى المشهد النهائى من حياته مشهداً خاصاً دون أن تهين عين فضولية لحظة حياته الخاصة الأخيرة ، عندما تأتى لحظة موت أجنيس نجدها ترغب مثل والدها فى أن ترحل قبل مجىء زوجها مختفية هادئة ، وتودع أجنيس الدنيا بابتسامة جميلة غير مفهومة تزين خديها ، تحلم البطلة الروائية بالهروب من العالم المشحون بقذارة "الكيتش" وتلقى نظرتها الأخيرة إلى لون الموت الأزرق وهدوء عدم الوجود .

يعود كونديرا إلى الجمال المفقود حينما يصف أجنيس وهى تعيش آخر لحظات حياتها ، تنام مستلقية على ضفة غدير ، يحتويها وجود الطبيعة البدائى فإنها تستمع إلى العالم الخالى من الوجوه والذى تحلم به سراً وتنسى ذاتها هى ، ومن ثم تكتشف

هدوء الإنسان الرحيم الذى يقبل صوت الزمن الجارى غير المقبول ، ولا شك فى أن رواية كونديرا "الخلود" تستحق أن يطلق عليها "رواية عن زمن أوروبا" ، فلقد اتجهت أجنيس إلى العالم الخالي من الوجوه دون حزن ، دون تحية وداع ، مع أنها ولدت منها ، ومنذ زمن بعيد استطاعت إغلاق الباب فى وجه "الكيتش" وإغراءات أوهامه وغراميات الحب والزمن . *(Eva Le Grand P. 66)*

من الضرورى أن نعالج أعمال كونديرا الروائية بوصفها نصًا واحدًا يمكّننا من فهم تاريخ الحضارة الأوروبية جمعاء (الروائية ، والموسيقية ، والتشكيلية ، والفلسفية) التى اختفت من عصرنا الحديث ، يشيد الكاتب بالجمال الذى تميزت به الحضارة الأوروبية السابقة والذى غطاه اليوم "الكيتش" وقناع الجمال المزيف أداة مجتمعنا الذى يتقوت بوسائل الإعلام ، ووفقًا لقول كونديرا فإن : "مجتمع الصور "يدعوك قراؤه للعودة إلى أوروبا المنسية بحضارتها وفلسفتها وتاريخها .

يبحث كونديرا فى عمله النقدى الأخير "الوصايا المخدوعة" (١) عن طريق آخر إلى زمن أوروبا ، عن شكل آخر للسخرية يختلف عن سخرية رواياته ، خاصة "الخلود" ، يكتشف الكاتب الماضى الذى خانته الذاكرة والذى هجره الضحك ، يرى كونديرا جمال الماضى الذى خانه الزمن وهو يدرس ما وراء حدود الوصايا الجمالية لكل من سترافينسكي وكافكا وبيكيت وهيمنغواى ، حيث يجد خيانة كبرى ، إن هذه الوصايا التى خانتها أصدقاء كونديرا ومترجموها ومؤولوها أو نقادها ، يبين بها كونديرا خيانة جميع المبادئ الأساسية حتى خصوصية "مجتمع الرواية" فإنها تسمية للحضارة الأوروبية التى يخلص لها كونديرا كل الإخلاص . *(Eva Le Grand P. 75)* .

تعنى الرواية لكونديرا أكثر من مجرد نوع أدبى ، فكونديرا يفهم كونه روائيًا وكأنه موقف وجودى مبنى على التساؤلات المستمرة عن الهوية وحرية الفرد ، يفسح هذا الموقف مجالاً للمعرفة الممكنة ، ومن ثم للمعرفة المعارضة لكل موافقة حاسمة على السياسة والدين والإيديولوجيا والأخلاقيات مهما كانت .

– "هل أنت شيوعى يا أستاذ كونديرا ؟

– لا ، أنا كاتب روائى .

(١) *Les testaments trahis, Paris, Gallimard 1993.*

- هل أنت معارض للنظام الشيوعى ؟

- لا ، أنا كاتب روائى .

- أنت يسارى أم يمينى ؟

- لست يسارياً ولا يمينياً ، أنا كاتب روائى ." (الوصايا المخدوعة ، ص ١٨٧)

يعرفنا هذا العمل النقدى على قرابة دلالية قائمة بين كونديرا الناقد وكونديرا الروائى تنعكس انعكاساً بالغاً فى رواية "الخلود" ، تشى هذا القرابة بضرورة قراءة أعمال كونديرا الروائية جمعاء على المستوى الدلالى بوصفها نصاً واحداً .

وتكمن قيمة أعمال كونديرا الروائية الجمالية الحداثية فى التركيبة الشكلية والدلالية لتحديات الماضى المختلفة ، ولا سيما فى توضيحها الظاهراتى فى قرننا للتناقضات النهائية .

يقول كونديرا إن عصر التناقضات النهائية يدعو الروائى لكيلا يقصر مسألة الذاكرة الشخصية بل ليوسعها على سر الزمن الجماعى زمن أوروبا ، أوروبا التى تلتفت لتنظر إلى ماضيها لتراجعه ، لتستوعب تاريخها مثلما يستوعب رجل عجوز بنظرة واحدة حياته السابقة . (فن الرواية ، ص ٣٢) .

فى أعمال كونديرا الروائية يمكن متابعة آثار موضوع الضحك وأشكاله المتنوعة ، وفى الوقت نفسه يجوز الاستماع إلى أصداء تاريخ الضحك فى الحضارة الأوروبية ، تتيح لنا روايات كونديرا فرصة لإدراك الضحك بصفته تأثيراً ناتجاً عن البنية السردية .

لا يعالج كونديرا مفهوماً مجرداً أو عاماً للضحك والمواقف الكوميدية والسخرية ولكنه يقوم ببحثها الوجودى فى السياق الخاص للرواية الأوروبية ، يدرك كونديرا الضحك فى عصرنا هذا ، وهو ما يمكنه من تحديد تناقض المواقف الكوميدية فى عالم كافكا الذى يمثل عالمنا ، حيث لا تصحب المواقف الكوميدية المواقف المأساوية ولكنها تقضى عليها بمجرد أن تظهر ، تمنح المواقف المأساوية كونديرا راحة ، أما المواقف الكوميدية فتصيبه إصابة عنيفة ، لأنها تكشف فجأة وجودنا فى تفاهته وبداهته ، ويجد كونديرا عبقرية الضحك فى اكتشاف منطقة الكوميديا المجهولة ، لا سيما منطقتى التاريخ والجنس (فن الرواية ، ص ١٥٥) ، إن من السهل حقاً أن نستنتج من نصوص كونديرا السردية أنه يركز على كل من التاريخ والجنس اللذين يصبحان موضوعى ضحك كونديرا الأثيرين .

إذا خرجنا من دائرة مفهوم الضحك فى أعمال كونديرا الروائية وأولينا اهتمامنا لمفهوم التاريخ ومكانته فى إبداع الكاتب للاحظنا أن كونديرا لا يسعى إلى تقديم صورة العصر ، بل يبحث التاريخ بوصفه وضعًا وجوديًا ، من وجهة نظر أوروبا الوسطى يكون الإنسان موضوع التاريخ وليس فاعلاً له كما يفهمه سارتر ، التاريخ يصبح هدفًا محبوبًا للعبة الرواية وسخريتها ، يدرك أبطال روايات كونديرا جيداً أنهم ليسوا إلا منفذى النصوص المكتوبة وأن هذه النصوص لا يمكن إعادة كتابتها وتحويلها ، *(Eva Le Grand P. 95)* فى أعمال كونديرا الروائية يلتقى قارؤها بموقف المؤلف الغريب من استيعاب التاريخ الذى يؤدى إلى ما يسمى بـ "مهزلة أوروبا الوسطى" ، على مستوى البنية السردية تتشتت أحداث الروايات وتتعدى رؤى الكاتب وأفق تصويره للموضوعات التى تتميز بالدلالات الهزلية ، يقدم كونديرا التاريخ لقراء رواياته بوصفه مجموعة واسعة متنوعة من الألعاب الكوميدية العجيبة والمغامرات الخالية من الأهمية التاريخية .

فى دراستى هذه أحب أن أتأمل المعالجة الروائية لأحداث أوروبا الوسطى التاريخية من خلال أعمال كلٍ من كافكا وكونديرا اللذين ألهمهما مناخ حضارة أوروبا الوسطى إلهامًا قويًا لا يقاومُ ، يوم اشتعال الحرب العالمية الأولى يهمل كافكا هذا الحدث التاريخى كل الإهمال ويسجل فى "يومياته" أنه سيزور بعد ظهر اليوم نفسه حمام سباحة ، يبدو أن روايات كونديرا وكافكا تعطى انطباعًا بأنها سيرة أشخاص يرتدون ملابس داخلية ويستهترون بالتاريخ ويهينونه ويسخرون منه ، يحرم كونديرا قراءه من أن يروا التاريخ المتعالى فى ملابسه الذهبية اللامعة ويرفض رفضًا حاسمًا أن تختفى فوضوية الحياة تحت البذلة الرسمية ، يحب كونديرا أن يُظهر – ولو للحظات قصيرة – المهزلة المختفية تحت الثياب الرسمية ، نستطيع القول أن هناك فى الأدب التشيكى كثيراً من المشاهد الهزلية التى يظهر فيها التاريخ وهو يرتدى الملابس الداخلية .

فى رواية "محاكمة" لكافكا يقبض على يوسف كونديرا وهو يرتدى ملابسه للنوم ، والبطل كونديرا فى رواية كافكا "قصر" يناقش – فى سرير أحد موظفى القصر – مخرجًا من بحثه عن الوجود ، فى رواية كونديرا "الحياة ليست هنا" نلتقى بشخصية ياروميل الذى يدخل التاريخ المجسد فى الثورة الشيوعية حياته ، ويرتدى هذا التاريخ ملابس داخلية لأن قبحها (قبح الملابس الداخلية) يعد زيًا رسميًا إجباريًا للزمن ، (الحياة ليست هنا ، ٢٧٦) لا يستطيع حدث فردى صغير أن يفلت من السخرية ، ولو كان مزينًا بالملابس الوهمية الفائقة : هناك انتحار هيلينا الفاشل فى رواية كونديرا "المزحة"

وانتحار ابن ستالين الذى ضحى بحياته فى سبيل شيء تافه بديهى ، فى رواية كونديرا "خفة الكائن التى لا تُحتمل" ، (تقول صيغة النص التشيكية الحرفية إنه مات : ضحى بحياته فى سبيل خراء) يبدو أن كشف وظائف القاذورات الجنسية[1] يصبح فى أعمال كونديرا الروائية عاملاً مهمًا للضحك السردى والسخرية الأدبية ، يخترق هذا العامل أقنعة الجمال المتعددة ويوسخ اللون الوردى الذى يصف به زمن الخيال الخاص والجماعى ، زمن الوجود البشرى . *(Eva Le Grand P. 96 - 97)*

تقول ***Elisabeth Pochoda*** – فى بحثها الذى تناولت فيه شخصيات رواية كونديرا "فالس الوداع"[2] – أن أعمال كونديرا الروائية تثير نوعًا من "الاشمئزاز المحرج" مع أن هذا القول يعتبر غريبًا نظرًا إلى طابع نصوص كونديرا المسلى ، تؤكد ***Elisabeth Pochoda*** أنه من الصعب تصنيف إبداع كونديرا الفنى فى سياق تقاليد أدبية محددة ، ومن ثم يشتد الإحساس بـ "الاشمئزاز" لأن أعمال كونديرا الروائية تسير فى الطريق الذى هجرته الرواية العالمية وهو طريق بحث التاريخ وعلاقة الفرد به ، يختلف موقف كونديرا من هذا الموضوع اختلافًا تامًا عن موقف سارتر على سبيل المثال ، فتتناول روايات سارتر سلسلة من الآراء والرؤى الخاصة بمصير البشر ، أما كونديرا فتترسخ أسئلته فى المهزلة ، حتى أنها تبدو لأول وهلة خالية من أى مضمون تاريخى أو فلسفى ، تعتقد ***Elisabeth Pochoda*** أن هذا المنهج الفنى لا يعود إلى حذر الكاتب من الرقابة ، بل إنه ينبع من رؤية كونديرا للعالم ومفهومه له ، يعبر كونديرا عن مفهومه للعالم بشكل غير لافت للنظر ، بصورة مضحكة ، وهو الأمر الذى لايتيح لنا فرصة للتفكير الحر فى مغزاه الفلسفى إلا نادرًا جدًا . *(Elisabeth Pochoda. p. 233)*

لا أوافق ***Elisabeth Pochoda*** على رأيها فى أن كونديرا يعد وريثًا للأدباء الفرنسيين لكنى لست متحيزًا لتشيكيته ، على العكس فإننى أبحث دائمًا عن تشيكية كونديرا المتضمنة فى نصوصه السردية ، إن الطابع الهزلى الذى يجعل أعمال كونديرا

(١) تستخدم *Eva Le Grand* المصطلح *"skatologie"* (الإغريقى أصلاً) الذى يدل على نوع من أنواع الأدب المكشوف ، يعالج وظائف القاذورات الجنسية ، فتطلق على كل من الانتحارين المذكورين فى بحثنا تسمية انتحار سكاتولوجى ، وتعود هذه التسمية – فى رأيى – إلى تصور التشيك أن أى فشل أو إخفاق إنما يكون محملاً بالقاذورات التى تعد نتيجة وحيدة توصلت إليها مساعى الناس .

(٢) *Elisabeth Pochoda, Doslov, 1978*

كتبت الباحثة دراستها هذه سنة ١٩٧٨ بالإنجليزية ، ثم ترجمت إلى التشيكية وأضيفت إلى طبعة رواية كونديرا "فالس الوداع" فى سنة ١٩٩٧ .

الروائية مُحرّفة وممزقة غريب على الوجودية والتفكير الماركسى الذى يتميز به سارتر ، هل يمكننا أن نقبل بلا أى اعتراض أو تحفظ ملاحظة *Ellsabeth Pochoda* أن ضحك كونديرا اختراع فى المعمل الذى تجرى فيه اختبارات وتجارب على "الحيوان الآدمى البشرى" لا يعرفها كتاب أوروبا الغربية ؟ *(Ellsabeth Pochoda. p. 235)* .

تصور رواية كونديرا "فالس الوداع" أوضاع تشيكوسلوفاكيا السياسية دون أن تذكرها أو تشير إليها إشارة ملموسة ، يتخفى زمن المقاومة والصمود والموت فى الماضى البعيد والنزعات السياسية والثقافية الكبيرة وراء التصرفات الخاصة للشخصيات ، وبينما يرى سارتر فى شخصيات رواياته كائنات تاريخية يضع كونديرا فى مشاهده الروائية شخصيات تبذل كل ما فى وسعها لكى يعترف بها كائنات تاريخية فاعلة ، ولكنها تصبح فى كثير من الأحيان مجرد مادة للتاريخ ، تعتقد *Ellsabeth Pochoda* أن شخصيات كونديرا تعيش فى عالم تنقصه فرص الاختيار أو القدرة على الاختيار بالمعنى الوجودى للكلمة ، ولهذا تجد شخصيات كونديرا الروائية الحبَ مجالاً وحيداً للحرية الفردية ، ويأخذ كونديرا عناصر "حيز الحرية الوهمية" موضوعاً لنصوصه الهزلية *(Ellsabeth Pochoda. p. 235)* .

أعتقد أن كونديرا يتميز بنسيان الماضى والمستقبل على السواء ، وهذا النسيان ينعكس فى نفى الزمن والهروب من الترتيب التاريخى ، ولو أراد قارئ أعمال كونديرا اكتشاف هذه الموافقة المبدئية لكان عليه البحث عنها فى تصوير الكاتب للاستثارة والتهيج اللذين يمثلان زمن النسيان ، وهو نقيض معرفة الأزمنة والعصور كلها التى يسعى إليها عمل روائى يعالج موضوع الحب ، هناك شخصية "دون جوان *Don Juan*" العاشق الأبدى الذى تأثر به عدد من الكتاب وأعطوه شكلاً سردياً متنوعاً ، وهى الشخصية التى لا تحاول فى روايات كونديرا الهروب من الزمن المدون ، بل تسعى إلى تفكيك الزمن اللعبى وإعادته ، يقدم لنا كونديرا شخصية "دون جوان" فى كثير من أبطاله الروائيين ، على سبيل المثال فى شخصية "توماش" فى رواية "خفة الكائن التى لا تحتمل" أو فى شخصية "روبينس" فى رواية "الخلود" التى أذكر من نصها جملة تحمل دلالة رمزية قوية تشير إلى طبيعة الزمن والتاريخ عند كونديرا :

- "أكبر رعب وأشد عقاب هما تحويل اللحظة إلى الخلود واقتلاع الإنسان من تيار الزمن وتوقيفه داخل حركته الطبيعية" (الخلود ، ص ٢٨٧) .

تفتح لنا رواية كونديرا "الخلود" نافذة على رؤية البطل الدونجوانى الباردة الأخيرة تجاه ماضيه وفى الوقت نفسه تجاه ماضى أوروبا ، يتجاوز "دون جوان" فى هذا النص

الروائي الحدود ، ومن ثم يكشف فجوة كبيرة في الزمن ، فجوة بين الذاكرة والنسيان ، ومن ثم بين السخرية والأشواق ، يعرف كونديرا جيداً أن استعادة الذكريات لا تعني نفي النسيان ولكنها شكل من أشكال النسيان ، قد يكون هذا سبباً في تركيز كونديرا على إيجاد الحاضر المفقود للحظة بعينها ، بوصفه طريقة وحيدة لاستيعاب الواقع ، وعندما تظهر الأشواق في أعمال كونديرا الروائية ، نلتقي بها مصحوبةً بالسخرية ، ونتيجة لإدراك الزمن الحاضر لدى كونديرا يصبح الماضي (الفردي والتاريخي) موضع سخرية المؤلف و يبدو أن الطريق إلى الماضي ينبغي أن يؤدي إلى السخرية ، من الملاحظ أن كونديرا يتحكم في الحدود الدقيقة بين الأشواق والسخرية التي تقوم على التوتر المتبادل ، فمن السهل أن نستنتج من هذا التوتر جوهر علاقة كونديرا بالزمن وبتاريخ الفن المعاصر ، تقول إيفا ليجرا إن هذه العلاقة تجعل كونديرا واحداً من أعظم الكتاب الروائيين في أواخر قرننا هذا ، ومن أبرز الشخصيات في مجال الفن المعاصر على الإطلاق . *(Eva Le Grand p. 105)*

لا شك أن قارئ النصوص الروائية لميلان كونديرا يتعرض لعقبات كثيرة لأن كل رواية من رواياته تتطلب من القارئ ذاكرة قوية وثقافة ومستوى معرفياً لا بأس بهما ، وأحب أن أذكر في هذا المقام قول الشاعر التشيكي فلاديمير هولان : "يزحف الكاتب في طريقه من المسوّدة إلى عمله الفني على ركبتيه" ، عندما يقرأ المرء نصوص كونديرا السردية بوصفها نصاً واحداً فيجب أن يعتمد على معرفة عميقة بتعدد المستويات النصية ؛ إذ تحتوي نصوص كونديرا السردية على كمية هائلة من المعلومات التي تتداخل فيها مواضيع كثيرة وعناصر شكلية من مختلف مجالات حضارتنا ، ومن خبرة كونديرا الشخصية .

لقد كان لكونديرا تجربة سيئة مع الإخراج السينمائي لروايته "خفة الكائن التي لا تحتمل" إذ يجعل الإخراج السينمائي من روايته هذه عملاً مقتصراً على قصة بسيطة دون أفق مبني على تعدد الأصوات ، لقد حلت الرؤية الجنسية التي تضخمها ستوديوهات هوليود *(Hollywood)* الأمريكية محل الجزء الجدلي المتأمل في الرواية ، حقاً غيَّر المنتجون السينمائيون الأمريكان دلالة الرواية الفلسفية وزينوا مشاهدها المأخوذة من الواقع التشيكوسلوفاكي الذي صوره كونديرا تصويراً متعمقاً حساساً ، هذا الموضوع تتناوله ***Susanne Roth*** سوزان روت مترجمة أعمال كونديرا الروائية إلى الألمانية[١] ،

(١) *Susanne Roth, Milan Kundera Akritika, Prom ny, New York, Gechoslouak Society of Arts and Sciences Inc., 28 - 10 - 1991.*

تعد رويات كونديرا "المزحة" و "كتاب الضحك والنسيان" مثالين مميزين بارزين لتعدد الأصوات والإبداع السردي المتنوع اللذين يستخدمهما الكاتب لتفكيك زمن الأحداث الروائية ، يضع كونديرا في عنوان روايته "المزحة" – وهي كلمة مفتاح – كل خبرة بطله "لودفيك" وخصوصية علم أوروبا الوسطى ، أي الخبرة الفردية والجماعية ، مع التاريخ الذي أصبح موضعاً رئيسياً للسخرية الروائية ، حيث نرى "لودفيك" في نهاية النص الروائي يتساءل :

"من أخطأ إذن ؟ التاريخ نفسه ؟ أليس إلهياً حكيماً ؟ أكان التاريخ يمزح ؟ هكذا أدركت أنه من العبث أن أتنازل عن مزحتي أنا ، طالما غرقت بحياتي كلها في مزحة يستحيل أن أستوعب اتساعها ، وهي غير قابلة للتنازل على الإطلاق." (المزحة ، ص ٢٨٥) .

تستدعي دراسة التاريخين السردي والاجتماعي ذاكرة جيدة ، ففي رواية كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" تتلخص حياة البطلة "تامينا" في النضال ضد النسيان ، وهو الشيء نفسه في حياة كافة الشخصيات الأخرى وإن كان بصورة غير مباشرة ، عبثاً تحاول "تامينا" المهاجرة التشيكية استرداد رسائل مفقودة من زوجها المتوفى لأنها مقتنعة بأن هذه الطريقة تساعدها على الهروب من النسيان الذي يسيطر تدريجياً على أكثر مناطق ماضيها خصوصيةً ، عبثاً تحاول استعادة أسماء التدليل التي كان يبتكرها زوجها حباً لها ، ولا تستطيع أن تقبل مقولة أنّ "ماكانت تسميه غير قابل للنسيان ، يمكن أن يُنسى" (كتاب الضحك والنسيان ، ص ٩٤) ، أصبحت "تامينا" متمسكة بالرسائل المفقودة كما يتمسك المرء بأمل حياته ، عبثاً تطبّق طريقتها الخاصة لاستعادة الذكريات ، فتطبع في ذهنها وجه الرجل الجالس أمامها ، راجيةً أن يشبه وجه زوجها الذي يبتعد عن ذاكرتها بلا فرصة للرجوع .

يقابل نسيان الأسماء الحنونة من ماضي "تامينا" الخاص النسيان الذي يصيب براغ إصابة سحرية تشبه الشبح ، تصبح مدينة "تامينا" ومدينة كافكا مدينة بلا ذاكرة يمحو فيها النسيان المنظم الواسع أسماء الشوارع ويؤثر على ثقافة الشعب الذي يسكن فيها ويُخفي الأعمال الفنية التي ولدت في براغ ، هذا مصير الحضارة التشيكية في القرن العشرين الذي يعتبر عصر الضحك والبكاء ، النسيان والذاكرة ، والسخرية المهيمنة على استيعاب الأحداث التي أسفرت عنها السنوات المائة الأخيرة ، تقول *Evla Grand* إن كونديرا يولي انتباهاً كبيراً لموضوع النسيان المنظم ويبلغ ذروته في روايته "الخلود" حيث يقيم عالم الصور نصّ الخلود الروائي وراء حدود التاريخ والأيديولوجيا ، وكذلك وراء حدود الذاكرة ، في المملكة التي نُسي فيها النسيان الذي أخذ "كتاب الضحك والنسيان" نموذجاً أولياً له . *(Eva Le Grand P. 129)*

يتساءل كونديرا فى أحد أعماله النقدية سؤالاً يسبغ على أعماله الروائية كلها ديناميـة هائلة : "كم من الوقت يستطيع الإنسان أن يحافظ على هويته؟" (الوصايا المخدوعة ، ص ٢٤٨) فى نصوص كونديرا السردية يمكن اكتشاف المجاز الوجودى الذى يدل على الانفصام القائم بين "شخصية الأنا" و"صورة الأنا" ، فى رواية كونديرا "الخلود" يعتبر هذا الانفصام مرحلة أخيرة من التطور التناصّى الطويل الذى نجد ظواهره الإبداعية الأولى فى رواية كونديرا "غراميات مرحة" حيث تحول اللعبة الجنسية الحب اللطيف إلى مهزلة عنيفة للحب ، ووجه الفتاة الخجول إلى صورة مكشوفة لسيدة مطيعة ، عندما انتهت هذه اللعبة تكرر البطلة وهى محرومة من أى أمل :"أنا أكون أنا ، أنا أكون أنا ، أنا أكون أنا" ، تظل روح الفتاة مختفية مدة طويلة تحت هذه الصورة التى أجبرها عليها حبيبها ، ولا يحدد الراوى متى وبعد أية مدة يكتشف الشاب مرة أخرى وجه الفتاة التى كان يحبها من أجل خجلها ، فى هذا الحدث الروائي يعلم القارئ أنه من الصعب الحفاظ على الوضع القائم بين الهوية والصورة التى تُفرض علينا دائمًا من الخارج ، ويمكن القول إن اكتشاف وجه وراء وجه آخر يعرفنا بحقيقة أن الوجه الذى نعتبره أصليا لم يكن إلا طلاء ، أو صورة لذاتى أنا ، تشيد رواية كونديرا "الخلود" - التى يحمل فصلها الأول عنوان"الوجه" - بذروة فقدان الشخصية ، "أجنيس" تحلم بالعالم الخالى من الوجوه ، بالعالم الذى يخلق فيه كل إنسان صورة ما ، أظن أن الإنسان يعتمد اعتماداً قويًا على انعكاس صورته فى روح إنسان آخر ، حتى ولو كانت روح غبى .

فى رواية كونديرا "الخلود" نجد عالم الصور التى يقبلها الجميع لكى يهربوا من الزمن المنقضى ، فى عالم الصور هذا ممنوع عدم الاتفاق مع الآخرين ، ولكن بلا جدوى لأن جميع الناس يسعون إلى الاتفاق مع كافة الصور التى صنعها علماء الصور ، كل هذا يعطى قيمة للكيتش ، لأنه يقوم على الاتفاق مع بهجة الأغلبية .*(Eva Le Grand P. 142)*

يدرك كونديرا العمل الروائى بوصفه وضعًا من أوضاع الوجود (حالة من حالات الوجود) ، وهو الأمر الذى يشير إشارة واضحة إلى كون كونديرا روائيًا مُتَبنٍّ أسلوب الانعكاس الأدبى وهذا فى كافة نصوصه الروائية ، ما الدليل على صحة هذا الرأى ؟ تظهر شخصيات كونديرا الروائية فجأة ، نتيجة لاختيار كلمة دالة أو موقف رمزى أو مجاز مناسب ، فنتعرف على هذه الشخصيات عن طريق شفرتها الوجودية وليس عن طريق وصفها الجسدى أو النفسى .

يقول كونديرا أن شخصياته الروائية التى يدرسها فى عصر التناقضات النهائية تُعلن نهاية العصر الحديث ، ومن ثَمّ تسمح لنا باستنتاج الفكرة التى توحى لنا بإمكانية النهاية بعينها لتاريخ المغامرات الأوروبية الذى يتفوق على التاريخ الشخصى ، وهذه النهاية يسميها كونديرا "إتمام الشعر الأوروبى المضحك" (كونديرا ، فن الرواية ، ص ٥٩) ، الرواية والحياة هما وضعان وجوديان يشبهان مؤلفًا موسيقيًا يطلق عليه العازفون "موضوعًا موسيقيًا قابلاً للتنويع" (الخلود ، ص ٢٦٩) ، تسفر هذه المقارنة عن قدرة كونديرا على الانعكاس الذاتى فى إبداعه الأدبى وعن قيمة إبداع كونديرا الروائى التناصية ، تؤكد Eva Le Grand أن بنية مواضيع كونديرا الروائية تكمن فى إحياء ذاكرة النصوص السردية ، إذ أن كل رواية ، وكل صورة دلالية تمتد إلى رواية أو صورة أخرى ، وتبنى جسر التنوع الإبداعى الذى يضمن وجود الذاكرة الأدبية .
(Eva Le Grand P. 146)

تعد الرواية إذن لعبة ومنهج ذاكرة ، وأود هنا أن أستعين برأى الفيلسوف التشيكى الظاهراتى "يان باتوتشكا" القائل : "إذا أردنا استنباط المغزى (مغزى النص الأدبى) من نهايته فلابد من أن ندرج النهاية تحت مفهوم السببية الذى يقاومه كل أسلوب ظاهراتى لطرح الأسئلة الخاصة بالوجود"[١] يبدو أن موقف كونديرا من الإبداع الروائى وتنويعه السردى الذى يحتوى على جولات وطرق وأحداث خاطفة يمثّل نموذجًا من البحث الذى يستهدف الإدراك الشامل للعالم المنهار .

لقد أشرت أكثر من مرة فى بحثى هذا إلى أن طريق التنويع السردى بوصفه مجازًا أدبيًا للمعرفة والذاكرة يكمن منذ لحظته الأولى فى دراسة الحدود المجازية التى تخلق فى روايات كونديرا حيزًا قائمًا على الدلالة الملبسة ومن ثمّ وسطًا ساخرًا للعمل الروائى ، ينبغى أن نسأل عن مفهوم "الحدود" فى منظومة كونديرا النظرية ، وهو المفهوم الذى كان عنوان الفصل الأخير من رواية كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" ، هل "الحدود" مكان تفقد فيه الأشياء معانيها ؟ أنا متأكد من أن منهج التنويع السردى متطابق مع البحث الظاهراتى لهذه الحدود المجازية التى تقوم عليها الأشياء ، فى كافة نصوص كونديرا الروائية يمكن التوصل إلى استيعاب «الحدود» الذى يعتبر عنصرًا سرديًا عامًا ، فأعمال كونديرا الروائية لا تؤكد أبدًا ، بل تبحث باستمرار التقلبات فى بنية الأحداث ونسبية الأشياء المطلقة ، وتقدم رواية كونديرا "الخلود" دليلاً واضحًا على

(١) *Jan Pato Ka, Qu'est-ce que la phénoménologie, Grenoble, Éditions Jérôme Millan 1988, P. 145.*

اختفاء الحدود المجازية ، وبفضل هذا العمل الروائى المميز نتعرف على السبب المنطقى فى اختفاء الضحك والسخرية والفكاهة التى تعتمد عليها خصوصية الرواية الأوروبية .

"لاتوجد الفكاهة إلا حيث لا يزال الناس يكتشفون حدوداً بين أمرين مهم وغير مهم ، لقد أصبحت هذه الحدود اليوم غير قابلة للاكتشاف" (الخلود ، ص ٣٢٤) .

من الطبيعى والمنطقى جداً أن تبلغ الحدود المجازية – بين الذاكرة والنسيان ، بين الضحك والنسيان ، بين الشوق والنسيان ولا سيما بين الرواية الأوروبية والحياة – ذروتها فى رواية كونديرا "الخلود" ، فى مجال هذه الحدود يشبه تاريخ الرواية الأوروبية زمن الفرد الذى ترتبط به الرواية الحديثة ارتباطًا وجودياً ، ويشير اختفاء الحدود المجازية فى "الخلود" إلى إمكانية قائمة لنهاية هوية أوروبا الروحية بوصفها مجتمعًا متبنيًا للإبداع الروائى .

لا يمكن أن يكتمل بحث عالم كونديرا الروائى بدون تحليل موضوع الحب فى إبداع الكاتب السردى ، أرجو ألا أكون مخطئًا إذا قلت أن الحب يلعب عند كونديرا دور المفهوم الدلالى والوجودى الأساسى ، يجب أن أسأل عما إذا كان الحب فى رواياته حالةً أو اكتشافًا للزمن ؟ هل يكون هذا الحب قدرياً ، مجنونًا أو خاطفًا ؟ هل هو من الخيال أم من الواقع المعقد ؟ هل ينتمى إلى الإخلاص أم إلى الخيانة ؟ هل يوجد الحب فى صف الحنان أم فى صف العنف ، الصدق أم الخدعة ، المأساة أم المهزلة ، الشوق أم السخرية ؟ أعتقد أن أعمال كونديرا الروائية تقدم لقرّائها مجازاً ظاهراتياً حقيقياً لجميع الإمكانيات الوجودية للحب الأوروبى ، مستفيدة من النصوص الأدبية الأوروبية لسيرفانتيس ، وغوته ، ودوستويفسكى ، يكشف كونديرا كثيراً من الإمكانيات والحدود لزمننا الباطنى وكذلك إمكانيات زمن أوروبا وحدوده ، تشتمل كلمة "الحب" فى إبداع كونديرا الروائى على عدد كبير من المواقف والحقائق المتنوعة ، ويبدو لى أن كونديرا يبحث عن تخوم الحب ، أعنى الحد الفاصل بين البهجة والحزن ، وبين الجسد والروح ، ويصور كونديرا فى نصوصه الأدبية كلاً من الغراميات المضحكة والحب المثالى والجنس الخصب والجنس بلا حب ، ويدرس هذه المواقف الكثيرة بوصفها مفردات الواقع المعقد الذى يتلخص فى كلمة وحيدة هى "الحب" ، هل من حق الكاتب أن يسمى الأشياء الكثيرة المتنوعة بتسمية وحيدة ؟ كم طريقة من طرق المشاعر نعرفها ؟

فى رواية كونديرا "فالس الوداع" تتغير دلالة كلمة "الحب" للبطلة "روجينا" مع كل صديق جديد لها ، إذا كانت الكلمة مرتبطة بـ "فرانتشيك" الذى يحب "روجينا" ، فإنها

تشير إلى الملل وانعدام المستقبل الجنسى ، وإذا كانت مرتبطة بعازف البوق "كليما" الذى لا يحبها ، تصبح باب المستقبل الوحيد ، فى كلتا الحالتين يظل الحب مرتبطاً بالإنجاب وليس بمشاعر أو عواطف جنسية متلهفة ، يدل موت البطلة "روجينا" - التى تموت وهى حامل - على النفى الحاسم لأى نشاط تكاثرى تعيشه مدينتها التى تستضيف فى مصحاتها وحماماتها ضيوفاً راغبين فى المتعة الخالية من أى مسئولية لاحقة ، إن "روجينا" تعيش وتعمل ممرضة فى مدينة للحمامات فيها أمراض النساء والقلب ، وهو الأمر الذى يفسح مجالاً لوجود الرجال ، كل هذا يجعل رواية كونديرا "فالس الوداع" عملاً مبنياً على التنويه والسخرية الهزلية التى لا تطاق .

أما "كاميلا" الجميلة - المنافسة المخيفة لـ "روجينا" - فتتميز بموقف مختلف من الحب ، تعيش مع زوجها - عازف البوق "كليما" - حباً مبتادلاً ، مبالغاً فيه ، خيالياً يحميها من الجنس بلا حب ، هل تعنى هذه العلاقة العاطفية الحب بمعنى الكلمة ؟ أظن أن كلمة "الحب" لا تفهمها "كاميلا" بوصفها عاطفة حقيقية نحو زوجها ولا استثارة جنسية ، إذ أنها تدرك فجأة - بعد لقائها العابر مع "ياكوب" - أن حبها نحو "كليما" مبنى على تصور الغيرة المرضية ، ولو اختفى هذا التصور لانتهى حبها الموصوف آنفاً .

أما رواية "البطء" وهى رواية كونديرا الأولى المكتوبة بالفرنسية فإن نصفها يعد دليلاً بارزاً على مساعى الكاتب الرامية إلى تحقيق أمنيته التى تكمن فى معالجة القضايا الجادة بأسلوب أدبى خفيف ، حيث يحاول كتابة رواية لا تحتوى على كلمة واحدة جادة ، ندخل فى رواية كونديرا "البطء" عالم الاحتفال الغريب الذى نلتقى فيه بكل من التأمل الفلسفى والجدال والمزاح المبالغ فيه ، يُقام الاحتفال ليلاً تحت ضوء القمر وتحضره شخصيات القرنين الثامن عشر والعشرين ، ومن ثم تختلط أحداث هذين القرنين ، وهو الأمر الذى يشير إلى أن كونديرا يبنى بنيته السردية على عدم تواصل الأحداث وعدم وصف الشخصيات بخلفيتها التاريخية الاجتماعية الإنسانية ، يحدثنا الكاتب فى بداية روايته "البطء" عن نفسه وزوجته "فيرا" التى أصبحت شخصية من شخصيات الرواية، وبينما يترقب القارئ سيرة كونديرا الذاتية واعترافاته الشخصية يفاجأ بعناصر وطرائق سردية مخالفة ، يسير الكاتب - الراوى فى الطريق السريع متجهاً إلى أحد القصور حيث يريد أن يقضى سهرة ممتعة ، فى هذا الطريق السريع يتخلى الراوى عن الحاضر الذى يعتبره "هائج السرعة" ويأخذه التفكير فى متع الماضى البطيئة .

رواية كونديرا "البطء" يجوز أن تطلق عليها "رواية الليلة الواحدة" تعبيراً عن مدة الأحداث الروائية ، فيكون تحديد هذه المدة وجهًا جماليًا وفي الوقت نفسه عنصراً مرتبطًا بالذاكرة ، تحول ابتكارات الكاتب الخيالية الحجرة إلى قصر للرعب تصبح فيه كوابيس "فيرا" سلة مهملات تلقى إليها بصفحات بلهاء جداً ، تعانى زوجة الكاتب - الراوى من الكوابيس المستمرة وتذكر زوجها بتعليمات والدته المزعومة : "يا ميلان" يا حبيبى ! لا تهزر ! لن يفهمك أحد ، ستحرج الجميع وتهين جميع الناس ، سيكرهونك في آخر الأمر ! ؟ (البطء ، ص ٩٣ - ٩٤) .

أتصور أن رواية كونديرا "البطء" تعد فتحًا جديداً في إبداع الكاتب الروائى ، لقد قال كونديرا في عمله النقدى "فن الرواية" إنه يريد الهروب من ازدواج الأسلوبين السرديين اللذين أثرا على رواياته تأثيراً جوهرياً ، ويعنى بهما تعدد الأصوات الذى يقوم على عناصر البنية السردية المتنوعة ، والأسلوب المسمى بأسلوب "فودفيل" *VAUDEVILLE* الذى يعتبر أسلوبًا متماسكًا منسجمًا مسرحيًا يوشك أن يكون خياليًا[1] .

إن رواية "البطء" تعد خطوة هامة نحو مرحلة جديدة من مراحل إبداع كونديرا الأدبى ، في هذا النص الروائى لقاءً خياليًا غريبًا بين العاشق السعيد من القرن الثامن عشر وشاب من القرن العشرين يدعى "فينسينت" ، كلاهما ومعهما الكاتب - الراوى يريدون مغادرة قصر الرعب فجراً بعد أن قضوا فيه سهرة رائعة ، يركب "فينسينت" دراجته البخارية التى توازى سرعتها رغبته في نسيان الليلة المنقضية ، أما الفارس - العاشق السعيد ، فيخطو خطوات بطيئة مشتاقًا إلى العودة إلى باريس ، ومشتاقًا كذلك إلى الرحلة البطيئة المليئة بالذكريات الحلوة التى تمكنه من أن يظل في حضن الليل ويحافظ على ذاكرة متعه :

"لن يأتى يوم غد . ليس هناك مستمعون. أرجوك يا صديقى ، كن سعيداً. لدىَّ انطباع غامض بأن أملنا الوحيد يتوقف على قدرتك على أن تكون سعيداً. (البطء ، ص ١٥٤) .

(١) أسلوب *VAUDEVILLE* أصل أغنية ساخرة شعبية ذات لحن سهل الحفظ ، كان يؤلفها شاعر فرنسى شعبى اسمه *Olivier Baasselin* في أوئل القرن الخامس عشر وهو من مدينة *Val - de - Vire* التى كانت وراء إعطاء هذا الاسم لهذا الأسلوب الأدبى .

VAUDEVILLE كذلك تسمية للنوع المسرحى الهزلى الفرنسى الذى يستخدم الأغانى ، وفي القرن الثامن عشر أصبح جزءًا من الأوبرا الهزلية الساخرة الفودفيلية *Opéra camique en vaudeville*التى كانت تمثل عملاً فكاهيًا كوميديًا غنائيًا . (معجم النظرية الأدبية ، أكاديمية العلوم التشيكوسلوفاكية ، براغ ، ١٩٨٤ ، ص ٣٩٩) .

فلسفة الحياة عند ميلان كونديرا

(روايات فرنسية لكاتب تشيكى)

ورد إلينا فى السنوات العشر الأخيرة العديد من الأسماء والأعمال الجديدة لكتاب أجانب ، ولكن البعض منهم فقط ترسَّخ بصورة ثابتة فى تصوراتنا عن الأدب العالمى المعاصر ، من بينهم الكاتب التشيكى ميلان كونديرا ، الذى يعيش منذ عام ١٩٧٥ م فى فرنسا ، وقامت مجلة "إنسترانيا ليتيراتورا" – الأدب الأجنبى – بنشر ترجمة رواياته الأربع : "المزحة" (١٩٩٠ م فى العدد ٩ ، ١٠) ، "خفة الوجود التى لا تُحتمل"* (١٩٩٢ م فى العدد ٥ – ٦) ، "الخلود" (١٩٩٤ م فى العدد ١٠) ، "البطء" (١٩٩٦ م فى العدد ٥) ، وقد حازت روايته "خفة الوجود التى لا تحتمل" على النجاح الأعظم عندنا ، كما فى البلدان الأخرى ، وتم تقويمها على نحو رفيع ، كما قام ألكسى زفيروف بترجمة مقال كونديرا ("عندما يكف بانورج عن إثارته للسخرية" – مجلة "إنسترانيا ليتيراتورا" ، عام ١٩٩٤ م ، العدد ٧) إلى اللغة الروسية أيضًا ، ويمكن أن نقابل اسمه فى المقالات النقدية حيث دخل إلى البرامج الدراسية للأدب الأجنبى فى المؤسسات التعليمية ، إلا أنه قد اتضح أن الإنتاج الإبداعى لهذا الكاتب – بإجماع آراء الباحثين المتخصصين فى أعماله ، الذى أسس نموذجًا أصليًا جديداً للرواية ، وقدّم فى كتبه نظرة متفردة من نوعها على المرحلة المعاصرة فى تطور الثقافة الأوروبية – جدير حقًا بأكبر قدر ممكن من اهتمام نقادنا ، وهذا يتعلق على وجه الخصوص بروايتيه "الخلود" و"البطء" .

* ملاحظة

"خفة الوجود التى لا تُحتمل" – تمت ترجمتها إلى العربية فى عدة صيغ مختلفة مثل "خفة الحياة التى لا تحتمل" ، "خفة الكينــونة التى لا تحتمل" ، "خفة الكائن التى لا تحتمل" ، "خفة الكائن اللامتناهية" ، ومن الواضح أن الاختلاف هنا نتج بالدرجة الأولى من الخوف من عودة كلمة "لا تحتمل" على "الحياة" أو "الخفة" أو "الكينونة" ، وبالتالى تم وضع المرادفات المذكرة للكلمة مثل "الكائن" حتى يتضح أمام القارئ أن "الخفة" هى التى "لا تحتمل" وليس "الكائن" ، ولكن المشكلة الأخرى التى تقابلنا هنا ، هل بالفعل كلمة "الكائن" هى المرادف المناسب لكلمة "الحياة" ، وبالذات فى تسمية هذه الرواية ؟ ! ولعل هذا السبب تحديداً هو الذى دفعنا ، ونحن هنا لا ندّعى أيضًا الصحة المطلقة ، إلى اختيار مرادف "الوجود" لكلمة "الحياة" لكى يصبح واضحًا أمام القارئ أن "خفة" الحياة (أو الوجود) هى التى لا تحتمل – المترجم .

كان كونديرا مضطراً إلى الهجرة من تشيكوسلوفاكيا التى تم " تنظيمها" بعد أحداث عام ١٩٨٦ م العاصفة بجلب القوات السوفيتية إلى الدولة ، وكذلك القيادة الحزبية القاسية من قبل جوستاف – هوساك : حرموه من إمكانية النشر ، وسحبت نصوصه المسرحية من ريبورتوار المسارح ، وكتبه من المكتبات ، ولكن كما لاحظ – بشكل طبيعى – الباحث الأدبى التشيكى كفيتوسلاف خواتيك المتخصص فى أعمال الكاتب أن "النظام الذى أراد إجبار ميلان كونديرا على الصمت ، قد أهدى على نحو غير مألوف إلى الأدب الأوروبى واحداً من أكبر كتاب الرواية فى القرن العشرين[1] ، إلا أنه ككاتب تشيكى فى البداية كان يُعتَبر أحد أكبر ممثلى الجيل المماثل لجيل الستينيات عندنا ، ذلك الجيل الذى كان قد دخل إلى مجال الأدب فى سنوات تشيكوسلوفاكيا الاشتراكية ، وإلى أوج الشعبية الذى أقبل مع فترة ربيع براج .

وُلد ميلان كونديرا عام ١٩٢٩ م بمدينة برنو فى أسرة انتمت إلى النخبة المحلية المثقفة ، والده عازف بيانو بارز ومعلم للموسيقا ، كان لسنوات طويلة مديراً عاماً لأكاديمية برنو للفنون ، أما أخوه غير الشقيق ليودفيج كونديرا (ولد عام ١٩٢٠ م) فقد حصل شهرته كشاعر استمر فى سنوات ما بعد الحرب على خط السريالية ، وقام بجهود كثيرة فى مجال ترجمة – وقبل كل شىء – الأدب الألمانى إلى اللغة التشيكية والشعر التشيكى إلى الألمانية ، درس ميلان كونديرا فى صباه الموسيقا بجدية حتى أنه كان يتلقى دروساً فى التأليف الموسيقى ، وبعد أن التحق بكلية الفلسفة جامعة كارولوف ، بدأ دراسة علم الجمال وتاريخ الأدب ، ولكنه بعد ذلك انتقل إلى كلية السينما بأكاديمية براج للفنون ، وبعد انتهائه منها بقى هناك لتدريس الأدب العالمى .

تحت تأثير أخيه غير الشقيق بدأ كونديرا نظم الشعر ، وتميزت أولى مجموعاته الشعرية "الإنسان – حديقة فسيحة" (عام ١٩٥٣ م) بالشعارية والتقريرية اللتين كانتا سائدتين آنذاك فى الشعر التشيكى من أجل لفت الانتباه إلى الإنسان :

مثل الغواص فى قاع البحر
كذلك بسيف الشعر نغوص
فى قاع الإنسان .
وهناك فقط سنعثر عليه * .

* ترجمة : ب . سلوتسكى .

لقد سعى كونديرا إلى إظهار الملامح الإنسانية المتفردة فى نموذج شخصية يوليوس فوتشيك بالقصيدة المكرسة له تحت عنوان "مايو الأخير" (١٩٥٥ م) ، والتى نالت رضاء النقد الرسمى ، وعلى نحو آخر كان رد الفعل على ديوانه الشعرى التالى - "مونولوجات" (١٩٥٧ م) ، حيث دار الحديث وبشكل رئيسى حول مشكلات الحب والتجارب الفاشلة فيه : الزواج التعيس ، شغف امرأة متزوجة برجل آخر ... وهكذا ، وقد كان من الجرأة بالنسبة لذلك الوقت وجود عناصر الشبق الجنسى والإغراء فى أشعاره ، ونالت "مونولوجات" نجاحًا ضخمًا لدى القراء ، إلا أن صيحات الاستنكار والإدانة تعالت فى أوساط الحركة النقدية .

ومع النظم الاشتراكية فى تشيكوسلوفاكيا انتشرت الواقعية الاشتراكية بمزيد من الصرامة الأمر الذى أدى إلى تصاحبها بنفى قاطع للطليعية التشيكية الأوروبية ، وفى أواسط الخمسينيات ، عندما ارتسمت الخطوط العامة لـ " ذوبان الجليد" الأيديولوجى ، ارتفعت موجة رد الاعتبار لتلك التقاليد ، وفى عام ١٩٥٥ م ، بالعدد الأسبوعى لمجلة "ليترارنى نوفينى" - الأعمال الأدبية الجديدة - نادى فيتيزسلاف نيزفال بمجد أبوللنير ، "الذى لولاه لما كان هناك شعر فى القرن العشرين"[٢] ، وقد وقف إلى جانب هذا العلم من أعلام الشعر التشيكى الشاعر الشاب ميلان كونديرا الذى أظهر فى مقالته "نحو جدال حول الميراث" فهمًا واسعًا للشعر العالمى ، وتبعًا لرأيه ، أنه من الضرورى إيجاد مكان فيه وخاصة من أجل هؤلاء المغنين "للحياة الأرضية" والقريبين جدًا من المؤلف (رامبو - أبوللنير - المستقبليون الروس - الشاب نيزفال) ، ومن حاملى "الفلسفة الأيديولوجية" (مالارميه - فاليرى - ريلكه - باسترناك - جولان) ، وكذلك من أجل الشعراء السياسيين الحقيقيين ، وأثبت كونديرا أنه على أساس الإنجازات السابقة يجب التحرك نحو تركيبة جديدة : "... فنوننا تدخل تدريجيًا إلى المرحلة التاريخية الرائعة للواقعية الكلاسيكية الجديدة"[٣] ، وفى سياق مفاهيم منتصف الخمسينيات كان من الممكن فهم هذه الكلمات كتحية كبيرة بخصوص الاعتراف الرسمى بأن الواقعية هى أعلى المراحل الأدبية ، إلا أنه على ضوء أعمال كونديرا بعد ذلك كان من الممكن فهمها على نحو آخر ، وكأن الكاتب كان قد خمّن اتجاه بحثه الذاتى .

فى عام ١٩٦٠ م نشر كونديرا بحثًا علميًا تحت عنوان "فن الرواية ، طريق فلاديسلاف فانتشورا نحو الملحمية الكبرى "تتبّع فيه حركة الجنس الأدبى بداية من وضع بورتريه للمجتمع ككل حتى التعبير عن الإنسان المفرد ، وذلك بقيامه بمقارنة الكتاب الأول للكاتب التشيكى الطليعى الكبير "بيكار يان مارجوول" بالنموذج البلزاكى للرواية .

قام كونديرا أيضًا بتجريب نفسه فى الكتابة الدرامية المسرحية : ففى عام ١٩٦٢ م عُرِضَتْ مسرحيته "أصحاب المفاتيح" التى تناول فيها التجسيد الواقعى لحياة أسرة من صغار الملاك أثناء الاحتلال وتم تظليلها بلوحات مجازية - خيالية .

على هذا النحو صار كونديرا شخصية بارزة فى الدوائر الأدبية حينما تم تقديمه لأول مرة ككاتب سردى : فى عام ١٩٦٣ م ظهر إلى النور كتاب قصص صغير بعنوان "قصص حب مضحكة" تضمن حسب تعريف المؤلف "ثلاث نكات سوداوية" ، ونتيجة لذلك بدأ كونديرا فى التعامل بصرامة مع أعماله التى كتبها فى سنوات الشباب : لم يسمح بإعادة إصدار الكتب التى نُشِرَتْ قبل رواية "المزحة" (١٩٦٧م) ، إلا أنه استثنى "قصص حب مضحكة" والتى كانت قد صدرت منها " الكراسة" الأولى ثم تبعتها الثانية عام ١٩٦٥ م ، ثم بعد ذلك الثالثة عام ١٩٦٨ ، وبعد أن قام بجمع «قصص حب مضحكة فى كتاب واحد (الطبعة الأولى عام ١٩٧٠ م) أصبح يعدها من ضمن رواياته ، وصدرت تلك "الرواية" المكونة من قصص مستقلة عن حكايات حب حزينة - مضحكة باللغة التشيكية عام ١٩٨١ م عن دار نشر "شكفوريتسكى" بمدينة يورنتو ، وفى عام ١٩٩١ م فى مدينة برنو .

يمكن القول بأن "قصص حب مضحكة" قد جاءت بشكل واضح استمرارًا لموضوع "مونولوجات" ، ولكنها حملت فى مسارها نغمة ساخرة ، وتشديدًا على الكوميدية ، أما النجاح الضخم لقصص كونديرا فى أوساط القراء فيعود فقط - وبدرجة ما - إلى جرأة المشاهد الجنسية التى لم تكن معتادة آنذاك فى الأدب التشيكى ، وقد كتب أحد النقاد - إرجى أوبيليك فى مقالته عام ١٩٦٩ م والتى رأى كونديرا أنها مناسبة تمامًا لوضعها كنهاية فى طبعة ١٩٩١ م من "قصص حب مضحكة" - على أساس متين حول "الفلسفة الحياتية" التى يتم استعراضها من وراء المغامرات العاطفية للأبطال ، هنا كان قد تم فعليًا لمس تلك الإشكاليات التى سيعود إليها كونديرا مرارًا فى رواياته كمغزى لعلاقات الحب فى مراحل العمر المختلفة (أكثر ما يوجد لدى كونديرا هو العلاقة العاطفية بين الشاب والمرأة الناضجة) ، وعدم توافق الصفات الفيزيقية للإنسان مع تصوراته عن نفسه ، والقيم التفضيلية النسبية لمرحلة الشباب ، ومرحلتى النضوج والشيخوخة ... إلخ ، فى القصص ظهرت بوضوح الملامح المميزة للأسلوب الظريف الموجز لكونديرا - القصاص ، وقدرته على تطوير الموضوع بشكل سهل وحاد الذكاء وذلك بنقله إلى نهايات "سوداوية حزينة" مفاجئة بصورة دائمة تذكرنا بقدر كاريل تشاييك فى الأدب التشيكى ، وبقصص تشيخوف فى الأدب العالمى ، بيد أن كونديرا

بلا شك لم يستمر فقط فى "مواصلة التقاليد" ، وإنما أسس جنسه القصصى الأصيل الخاص به ، وإضافة إلى ذلك : بظهور "قصص حب مضحكة" يمكن الحديث عن عملية تكوين أسلوبه القصصى المتفرد ، وهذا ما يراه الكاتب نفسه أيضًا ، ففى الحاشية الملحقة بآخر طبعة باللغة التشيكية لهذا الكاتب يعترف بأنه عندما كتب بسهولة ومتعة أولى قصصه فى تلك السلسلة" قد وجد – كما يقولون – نفسه ، وعثر على إيقاعه الخاص .. على البعد الساخر فى العلاقة مع العالم ومع حياته الخاصة ، وأصبح روائيًا (روائيًا قديرًا) "مما سبب تطوره الأدبى فى المستقبل" على الرغم من أن ما بقى من مفاجآت أمكن تحقيقها فيما بعد لم تتمكن من تعريض توجهه للتغيير"(٤) .

إن موضوع أول روايات كونديرا "المزحة" – وهى واحدة من أروع الأعمال السردية فى النثر التشيكى الساخر فى حقبة الستينيات – قد نشأ على وجه التقريب من نكتة سوداوية أيضًا ، ولكنه امتلك صبغة سياسية حيوية ، وتضمن إعادة تقويم نقدى فى نغمة أخلاقية يطلق عليها "مرحلة بناء أسس الاشتراكية" فى تشيكوسلوفاكيا ، تلك الرواية التى تُرجمَتْ عندنا عام ١٩٩٠ م – فى عصر مختلف تمامًا – لم تترك ذلك الانطباع الخاص والمميز بجرأتها ، ولكن فى أول صدور إلى النور كان الكتاب بمثابة تجديد حقيقى تجسدت فيه قسوة النظام الشيوعى فى علاقته حتى المواطنين الموالين له على وجه الخصوص ، كان مصير البطل الرئيسى للرواية ليودفيك قد تحطم من جراء مزحة طائشة فسرها الساهرون على الانضباط الأيديولوجى بأنها انتفاضة ضد الحزب ، ومن ثم فصلوا ليودفيك من الحزب والجماعة ، وأرسلوه إلى قسم الجزاء العسكرى ، وبعد ذلك إلى الأعمال الشاقة فى المنجم ، ولم يتمكن من إنهاء تعليمه إلا مع حلول "ذوبان الجليد" ، فى ذلك الوقت تحول زيمانيك أحد المعارف السابقين الذين لعبوا دورًا شريرًا ، ومن أحط الأدوار ، فى الإعدام الحزبى لليودفيك – إلى مدمر غيور لعبادة الفرد ، وراح يواصل نجاحه وازدهاره ، ومن أجل أن ينتقم ليودفيك منه أخذ يراود زوجته جيلينا عن نفسها ، ولكنه بذلك لم يفعل سوى أن قام بأداء خدمة جليلة إلى زيمانيك حيث سهل له عملية الطلاق التى كان يفكر فيها منذ زمن طويل .

فى رواية "المزحة" تم استخدام طريقة "Ich - Form" التى كانت منتشرة فى السرد التشيكى فى تلك السنوات : أربعة رواة فى ترتيب مختلف وبدرجة متفاوتة من حيث التفاصيل يكشفون عن رؤيتهم للأحداث ، أما وصف التقاليد الفلكلورية المورافية التى وقفت كبناء خاص منفرد بعض الشىء فقد احتل مكانًا ضخمًا فى الكتاب ، وكانت الصراحة الجنسية والمشاهد "المعلقة" – فى دورات المياه – هى التى هزت القارئ التشيكى آنذاك .

ظهرت الرواية فى ظروف الحركة السياسية – الاجتماعية التى كانت تتنامى بشكل عاصف فى البلاد من أجل "أنسنة" الاشتراكية ، ومن أجل حرية الطباعة والنشر ، والحقوق الفردية ، ولعب الأدب ومنظمات الكُتَّاب أنشط دور فى هذه الحركة ، كان كونديرا فى صفوف قيادة اتحاد كتاب تشيكوسلوفاكيا على الرغم من أنه لم يكن يشغل أحد المراكز العليا ، وعمومًا فقد كانت علاقات كونديرا بالسياسة عبارة عن علاقات خاصة وفريدة من نوعها ، دخل إلى صفوف الحزب وهو مايزال صبيًا بعد – عام ١٩٤٨ – ولكنه فى عام ١٩٥٠ م كان قد طُرِدَ بسبب ذلك الخطأ الطلابى الذى قوّموه على أنه سلوك لا حزبى – وفى الحقيقة فعلى العكس من بطل "المزحة" ليودفيك استطاع كونديرا مواصلة تعليمه ، ويمكن التخمين بأن ذلك لم يكن ليتم بدون استخدام سلطات أبيه المحترمة ، وفقط أعيد إلى الحزب الشيوعى التشيكى فى عام ١٩٥٦ م من أجل أن يُطرَد بشكل نهائى منه أثناء فترة التطهير عام ١٩٧٠ م ، وفى مرحلة ربيع براج تعاطف كونديرا مع المساعى الإصلاحية ، ونال حديثه الذى انتقد فيه الرقابة على الأدب التشيكى طوال فترة ما بعد الحرب على صدى اجتماعى واسع بالمؤتمر الرابع للكتاب التشيكيين عام ١٩٦٧ م .

وتبعًا لرأى كونديرا ، "فى البداية كان الاحتلال ، وعلى أثره مباشرة الستالينية" قاما بعزل الأدب التشيكى عن العالم ، وانحدرا به إلى مستوى "الشعارات الفارغة" ، وفقط فى الستينيات بدأ اجتياز هذه الحالة ، بينما أشار إلى عملية التكافل الثقافى والدور المتنامى للغات العالمية فى القرن العشرين ، أثبت أن "الشعوب الصغيرة فى تلك الظروف لا تستطيع حماية لغتها والحفاظ على ذاتها إلا بالقيمة الثقافية للغتها دون أن تستبدل القيم المبنية عليها"(٥) ، وذلك "فكل من يقطع أوصال التطور الثقافى المستقبلى بالتقتير وإعلاء التفاهات والتخريب والأمية الثقافية وتقييد حرية الفكر ، فهو بذلك يمزق أوصال وجود شعبنا ذاته" (٦) .

استدعى حديث كونديرا إدانة حادة من قبل القيادة الحزبية ، وتم استقباله فى أوساط الإنتلجنسيا المبدعة بحالة من الحماس ، بينما دوّى الانتقاد أيضًا من اليسار : فى نفس ذلك المؤتمر ، وفى وقت لاحق بعده وقف ضده بحدة على سبيل المثال الناقد المعروف إرجى هايك ، ولكن لدى كونديرا كان هناك مدافعون من اليمين أيضًا ، فبالنسبة لـ "فاتسلاف هافل" اللاحزبى الذى كان وقتذاك شابًا (حيث ولد عام ١٩٣٦م) ولكنه مع ذلك كان قد صار كاتبًا مسرحيًا معروفًا وممثلاً لـ "دائرة الكتاب المستقلين" ، كان كونديرا قد حقق نفسه كما سيكتب هافل بعد عشرين عامًا فى كتاب :"استجواب غيابى" ، وكتاب "تأسيس اللاجمود العقائدى"(٧) .

في عام ١٩٦٨ م المشهود تبدأ الشهرة الأوروبية الواسعة لكونديرا - تصدر "المزحة" في الترجمة الفرنسية بتزكية من لويس أراجون : "ها هي الرواية التي أرى أنها عملاً فنيًا بارعًا" .

كانت نهاية عام ١٩٦٨ - بداية عام ١٩٦٩ م فترة غريبة جدًا في تشيكوسلوفاكيا ، كانت القوات العسكرية السوفيتية قد وصلت إلى البلاد ، وتم نقلها على عجل من شوارع المدن إلى أماكن أعدت خصيصًا لها ، ولكن كان على رأس الحزب الشيوعي ، وبالتالي الحكومة ما يزال بطل ربيع براج أدوبتشيك ، وتم الحفاظ على حرية التعبير ، وقامت الصحف بفضح "المحتلين" بإحصاء الأضرار المادية التي وقعت من جراء اعتدائهم ، في ذلك الوقت بالذات بدأت على صفحات المطبوعات الأدبية مناقشة بين كونديرا وهافل ما تزال أصداؤها محسوسة حتى وقتنا الراهن .

وفي العدد الأسبوعي من مجلة اتحاد الكتاب "ليستي" - أوراق - بمناسبة عيد الميلاد قرر كونديرا بحماس أنه بصرف النظر عن وجود القوات العسكرية السوفيتية ، فقد تم الحفاظ على الحريات المدنية ، وأثبتت تطورات الأحداث أن كونديرا قد أخطأ التقدير بشكل قاس ، حيث حلّت على وجه السرعة نهاية جميع الحريات ، وفي تلك اللحظة بدا للكاتب أن انتصارات ربيع براج قد أصبحت حتمية ، لأن "الشعب التشيكي منذ بداية وجوده كان ممتزجًا بالثقافة بشكل مصيري ليس فقط مشابه لقلة قليلة من الشعوب الأوروبية ، وإنما أيضًا لأنه كان يمثل في هذا النصف من أوروبا أحد الشعوب الأكثر تفكيرًا ، والمتعلمة التي لا تسمح لنفسها بالإفراط في البروباجندا الرخيصة إلى حد التسمم"(٨) ، وبعد ذلك أيضًا : "هناك كبرياء الشعوب التي تختال وتتغطرس بحملات قوادها من أمثال نابليون وسوفوروف ، وهناك أيضًا كبرياء الشعوب التي لم تقم أبدًا بتصدير أولئك القساة من أمثال سوفوروف ، هناك منظومة تفكير ذهنية *(mentality)* للقوى الكبرى ، وهناك منظومة تفكير ذهنية للأمم الصغيرة"(٩) .

استقبل هافل كلام كونديرا كخطبة سياسية حماسية ، ومن ثم دعا للانتقال إلى أعمال ومهام محددة ، وفي جوهر الأمر - تنظيم المقاومة : "لكننا إذ لم نكن قادرين على شيء آخر سوى إثارة بعضنا البعض بالذكريات عن إنجازات الماضي التي توحي بالأمل في الحفاظ على الشعب التشيكي ، فسوف يزول ويندثر في غاية السرعة ، ويمكنه ألا يندثر في حالة واحدة فقط ، إذا أخذ الآلاف من ممثليه - بدون أحاديث مطوّلة - على عاتقهم مهمة النضال من أجل قيم محددة تمامًا ومفهومة باعتبارها من واجباتهم اليومية الملحة والخطيرة ، وهي في كل شيء ليست أبدًا قومية ، وإنما ببساطة ، إنسانية"(١٠) .

وصف كونديرا موقف هافل بأنه راديكالية غير مجدية و "استعراض أخلاقى" (exhibitionism) حيث رأى فى مقالاته سعى إلى الشهرة كبطل ... ولكن أحداث أبريل ١٩٦٩ م قطعت تبادل الآراء ، وذلك عندما صار ج - هوساك على رأس الحزب الشيوعى التشيكى وبدأت مرحلة العشرين عاماً لـ "التطبيع" .

ولكن ماذا حدث فى المحصلة ؟ أصبح هافل قائداً لحركة المنشقين ، وقضى خمس سنوات فى السجون والمعسكرات ، وفى نوفمبر ١٩٨٩ م قاد الثورة "المخملية" الناعمة ، وبعد انتصارها صار رئيساً ، أما كونديرا الذى ما يزال فى المهجر فقد تحول خلال تلك السنوات إلى أشهر كاتب من بين الكتاب التشيكيين فى العالم ، وتدخل ترجمات رواياته فى قائمة أفضل المبيعات فى دول أوروبا الغربية ، أيضاً فى الولايات المتحدة الأمريكية حيث صدرت أربع رسائل علمية ومجموعة من المقالات حول أعماله ، وهو فى روايتيه "الخلود" و "البطء" قد توصل إلى محصلة الموضوعات الفرنسية ، لكنه فى الثانية وصل إلى اللغة الفرنسية نفسها ، وكأنه قد بدأ يضاعف بذلك ليس من ثقافة "الشعوب الصغيرة" ، وإنما من الأدب المكتوب باللغة الفرنسية العظيمة ، ولكن كما يُحَسُّ الماضى المرتبط بالكتابة ، والمهارة الرائعة للمجادل ، فى خطب هافل - الرئيس ، يُحَسُّ ذلك أيضاً فى كل عمل إبداعى للروائى كونديرا ، ومهما سعى متوغلاً فى القضية الإنسانية العامة يبقى هناك حضور للذكرى الخاصة بالمشاركة فى المعركة الاجتماعية .

لقد تكونت خصوصية الإبداع الروائى لدى كونديرا من خلال التجربة الشخصية والتشيكية العامة فى الانعطافات القاسية الشديدة الانحدار لفترة ما بعد الحرب ، كل ذلك مضروباً فى عبقرية القصاص والمفكر الأصيل والباحث النظرى فى الفن ، فمن الانضواء الصبيانى تحت لواء "بناء الاشتراكية" وصل فى حقبة الستينيات إلى الانتقاد المكشوف للأنظمة الشيوعية والأمل فى الإصلاحات ، ومن البهجة والإعجاب بثبات الشعب التشيكى الصغير فى أعياد الميلاد عام ١٩٦٨ م - إلى التشيك السوداوى لسنوات الهجرة والاغتراب ، ويمكن عدم تقبل الكثير فى مؤلفات كونديرا ، ولكن تأملاته الروائية حول الحياة تستحق القراءة اليقظة الثاقبة .

بعد "المزحة" وحتى الرحيل إلى المهجر كتب كونديرا أيضاً روايتيه اللتين لم تتمكنا بطبيعة الحال من الخروج إلى النور فى تشيكوسلوفاكيا ، وصدرت "الحياة ليست هنا" لأول مرة بترجمة فرنسية فى باريس عام ١٩٧٣ م ، وفقط فى عام ١٩٧٩ م صدرت بالتشيكية عن دار شكفورتسكى "منشورات ٦٨" (تورونتو) هذه الرواية حول ذلك الشاعر الموهوب الذى أصبح فى عهد الستالينية التشيكية مغنياً لها ، ولكنه فى

"الحياة" كان واشيًا ، فى تطور الحدث المعاصر بالرواية يُضفِّر المؤلف الموضوعات مع شخصيات الشعر العالمى (رامبو ، كيتس ، ليرمونتوف) ، وفى مظهر سلبى يقدم كونديرا - وكأنه يضع صليبًا على شبابه الشعرى الخاص - المفهوم الوجدانى للعالم كمفهوم متكيِّف مع الزمن بلا تفكير ، ومتصالح بشكل كامل مع وجود الجولاج : "كان الجدار ، الذى يعانى خلفه المعتقلون ، مبنيًا من قصائد الشعر ، وبمحاذاته كانوا يرقصون" .

الرواية التالية "فالس الوداع" صدرت فى البداية أيضًا بالفرنسية (١٩٧٦) م ، وفى عام ١٩٧٩ م صدرت بالتشيكية (فى تورونتو) ، وكان من الممكن تسميتها فاصلة موسيقية *(intermezzo)* غير سياسية فى أعمال الكاتب الإبداعية ، ومع ذلك ففيها يحضر أيضًا موضوع الاضطهاد الستالينى ، الرواية حتى نهايتها مليئة "بقصص الحب المضحكة" ، وبمثلثات الحب ، وبعلاقات الحب الثلاثية المتعددة ، يتطور الموضوع حول عملية الحمل الصدفوية للممرضة روجينا التى تعيش بإحدى مدن الاصطياف حيث تُعالج النساء من العقر ، بهذه الحجة تحاول روجينا تزويج نفسها ليس من المتسبب الحقيقى فيما حدث - وهو شاب من معارفها - وإنما من أحد النزلاء وهو عازف بوق شهير ، ولكن خطط روجينا لا يُكتب لها النجاح : تموت إثر تناولها الدواء السام الذى وضعه ياكوب - المضطهد السابق المتجه إلى المهجر - فى لحظة اضطراب فى أنبوبتها مع الدواء المهدئ ، الحدث الفودفيلى - المضحك - يتحول إلى تراجيديا ، ولكن لا أحد يلاحظ ذلك حيث الجميع مشغولون بأمورهم التافهة ، الرواية "تقرأ بسرعة" ففيها العديد من النقلات الذكية ، والكثير من الأوضاع والتفاصيل الكوميدية ، ولكن تقف خلفها جميعًا إشكاليات وقضايا خطيرة ، إن نموذج شخصية ياكوب هام ومثير للجدل : فهو فى الماضى الضحية بدون وجه حق ، ولكنه الآن وبدون سبب أصبح فى جوهر الأمر قاتلاً ، إنه يرحل بهدوء طاردًا من رأسه فكرة أنه بسببه كادت تحدث مصيبة ، وتكتب الباحثة الأدبية سيلفيا ريختيروفا فى مقالتها النقدية عن هذه الرواية : "... تحت سطح القصة البوليسية نرى أن الذنب لا يتناسب مع العقاب ، وأن الوعى يتناقض مع الواقع"(١١) .

بعد الاستقرار فى المهجر كتب كونديرا "كتاب الضحك والنسيان" الذى صدر بالفرنسية عام ١٩٧٩ م ، وبالتشيكية عام ١٩٨١ م (فى تورونتو) ، وقد حمل هذا الكتاب طابعًا تجريبيًا بشكل واضح ومكشوف ، وتكوَّن من سبع قصص مستقلة نسبيًا ومرتبطة ببعضها البعض عن طريق بعض الأسباب والموضوعات العامة : "رواية فى

قالب التنويع" على حد تعريف المؤلف ، وكان إلهام الكتاب - الذى يتضمن تصويراً واقعيًا لحياة المهاجرين التشيكيين ممتزجًا بفضح أدبى اجتماعى مباشر وخيالى للتوتاليتارية الشيوعية - موجهًا بالدرجة الأولى ضد نسيان التجربة التاريخية المرة (ج . هوساك رئيس النسيان) ، وضد الضحك "الانجليزى" الحماسى الخالى من التفكير ، ومن أجل الضحك "الشيطانى" ورؤية العالم من خلال منشور السخرية المتعدد الألوان الذى يساعد بشكل أعمق على فهم جوهره .

أما أكبر النجاحات ليس فقط من بين روايات كونديرا ولكن ضمن جميع الأعمال السحرية التشيكية فى سنوات التسعينيات والثمانينيات حازت عليها روايته "خفة الوجود التى لا تُحتَمل" (الترجمة الفرنسية - عام ١٩٨٤ م ، أما الإصدار التشيكى فى المهجر فكان عام ١٩٨٥ م ، والنسخة النهائية المصححة بالفرنسية فكانت عام ١٩٨٧ م) وكانت شهرة الرواية عالميًا سببًا لجعلها مادة سينمائية فى أمريكا على يد المخرج ب . كاوفمان على الرغم من أن الكاتب نفسه يرى أنها غير مُوَفَّقَة ويحاول أن يضع بينه وبينها مسافة ، تلك الرواية التى تُرجِمَتْ إلى العديد من اللغات جعلت كونديرا واحداً من أشهر كُتّاب الأدب المعاصر .

فى "خفة الوجود التى لا تُحتمل" كما فى "كتاب الضحك والنسيان" تم التعبير بوضوح عن الموقف السياسى للكاتب ، هنا تم تصوير أيام أغسطس عام ١٩٦٨ م وقُدِمتْ فى الحديث منظومة الاضطهاد ضد الإنتلجنسيا فى تشيكوسلوفاكيا "التى أعيد تنظيمها" ، وفُضِحَتْ الأنظمة الشيوعية بشكل مباشر ، ويقوم الخط المحورى الرئيسى على قصة حب بين الجراح البراجى الموهوب توماش وبين النادلة القروية تريزا ، ذلك الحب الذى يتعرض للعديد من المحن الذاتية والموضوعية المتواصلة ، وتغص الرواية بالمشاهد الجنسية للخيانات المتوالية لتوماش والتى تسبب صدمة لتريزا وتترك لديه هو نفسه إحساساً بالفراغ والخراب ، ولكن البطلين لا يتمكنان من تحقيق السعادة ويتضح أنهما فى قرية نائية معزولة ، ويضع موتهما فى حادث سيارة حداً نهائيًا لمعاناتهما .

الكاتب يحكى قصة أبطاله وفى الوقت نفسه يفكر فيها حتى يخرج إلى أكثر القضايا عمومية حول الوجود الإنسانى ، ودور الفن فى العالم المعاصر ، إن مقدمة الانطلاق الفلسفية فى هذه الرواية *"Einmal ist Kenmal"* (مرة واحدة - فهذا يعنى ولا مرة) تَفَرُّد الحياة الإنسانية وعدم تكرارها : "الحياة الإنسانية تحدث مرة واحدة فقط ، ولذا فنحن لا نستطيع تحديد أى من قراراتنا كان صائبًا ، وأى منها باطلا ، فى ذلك الوضع نستطيع أن نقرر مرة واحدة ، وواحدة فقط ، ولن تُقَدَّم إلينا أية حياة ثانية أو

ثالثة أو رابعة لكى نمتلك إمكانية مقارنة النتائج التى حصلنا عليها" (الاقتباسات هنا وبعد ذلك ستكون من ترجمة ن . شولجينا للرواية) ، عدم تكرار الموقف الذى راح طى النسيان يشكل خفة مرائية للحياة وللوجود معًا ، ولكن فى هذه الخفة الوهمية تكمن تراجيديتها الحقيقية وعدم احتمالها .

لقد حصلت رواية "خفة الوجود التى لا تُحتمل" على تقويم رفيع من قبل الحركة النقدية العالمية والتشيكية فى المهجر بينما حدث العكس بالنسبة لها فى الحركة النقدية الرسمية بتشيكوسلوفاكيا ، والتى اعترفت لأول مرة فى نهاية الثمانينيات بوجود أدب المهجر ، "مخاطبة غرائز الجيل الثالث" – هكذا كان عنوان ياروسلاف تشبيك لمقالته عن الرواية فى مجلة "تفورب" (١٩٨٨ م ، العدد الثالث) – وقد ورد أيضًا العديد من الملاحظات النقدية فى المطبوعات المنشقة الأمر الذى يمكنه أن يوضح إلى حد كبير مجمل ردود الأفعال على تصورات كونديرا الشكوكية للخطوات الأولى لحركة المنشقين التشيكيين ، أما ملاحظة النسق الجمالى – الاستيطيقى فقد أدلى بها الناقد المعروف ورئيس التحرير السابق لمجلة "الأعمال الأدبية الجديدة" ميلان يونجمان بأن "خفة الوجود التى لا تُحتمل "أدب عظيم ، ولكنه إلى جانب ذلك كتب : "لقد حاز كونديرا ، بطبيعة الحال ، على شهرة واسعة بين القراء ليس فقط بفضل الموضوعات المثيرة ، ومع ذلك فقد كانت هى السبب فى ذلك بدرجة كبيرة"(١٢) .

ويمكن المراهنة على أن درجة التحرر الجنسى فى أعمال كونديرا متفقة مع القضايا الفلسفية التى يطرحها الكاتب ، ولكن الحديث يدور فى جوهر الأمر هنا حول صياغة نموذج جديد للرواية – عملية التقصى القادرة على اقتناص جميع جوانب الحياة ونواحيها ، وكونديرا يتجه بإصرار نحو هذا الهدف ، وكان إنجازه الخطير الجديد على هذا الطريق هو رواية "الخلود" التى صدرت فى باريس بالفرنسية عام ١٩٩٠ م ، وبالتشيكية فى برنو عام ١٩٩٣ م .

يرى كونديرا أنه ليس إنسانًا نظريًا ، إلا أنه يفكر على الدوام – بشكل مواز مع التجريب الفنى – فى ماهية الفن ورسالته ، وفى ماهية الرواية ورسالتها فى المقام الأول ، ولعلنا لن نكون مذنبين تجاه الحقيقة إذا تحدثنا عن نظرية الرواية الخاصة بكونديرا والتى تشكلت بصورة نهائية تمامًا ، وسنجد أن الأفكار الهامة بخصوص ذلك الأمر متناثرة فى نصوصه الفنية ، ولكن الجزء الأكبر من نظريته معروض فى كتابه المكتوب بالفرنسية "فن الرواية" (١٩٨٦م) المكون من سبع مقالات ومقابلة صحفية والذى يكرر فقط عنوان بحثة الأول وليس ما فيه من نظريات وافتراضات ، وفى عام

١٩٩٣ م أصدر كونديرا مجموعة أخرى من أبحاثه الأدبية – النظرية – "خيانة الوصايا" حيث يواصل فيها تطوير أفكاره وتدقيقها .

إن كونديرا يتناول تاريخ الرواية فى علاقة غير منفصلة مع تاريخ الحضارة والثقافة الإنسانية ، ولكنه لا يُفلت من المشهد التاريخي السياسى أيضًا ، وكذلك الإشكاليات والقضايا النفسية للشخصية الفردية ، وبعدما اطّلع على خط تطور هذا الجنس الأدبى من سرفانتس عبر ديدرو وبلزاك وفلوبير وتولستوى إلى جويس وبروست فهو يميز تقاليد أوروبا الوسطى الروائية التى تقدمها الأعمال الإبداعية لكل من كافكا وجاشيك وبروخ وموزيل وجومبروفيتش ، واعتمادًا على هوسيرل الذى كان مصطلح "أوروبى" يعنى بالنسبة له ليس الجغرافى وإنما الامتلاء الروحى ، ويربط كونديرا نموذج الرواية الذى يدافع عنه بأوروبا كتجسيد للحالة الروحية للعصر الجديد ، فالرواية فى رأى كونديرا ليست جنسًا أدبيًا ضمن الأجناس الأدبية الأخرى ، ولكنها بالأحرى – تبعًا لتفسيره – منهج تركيبى له خصوصيته من أجل فهم ملائم للحياة ، الرواية لا يجب عليها أن تقدم حلولاً جاهزة ، إنها مدعوة فقط لطرح الأسئلة ، وحاملة بداخلها "حكمة الشك"(١٣) ، وعلى حد رأى كونديرا فالأنظمة التوتاليتارية وفى مقدمتها الاتحاد السوفيتى هى أنظمة معادية للرواية : حيث تطالب بتأكيدات للحقائق التى تم تحديدها مسبقًا ، وهو ما يتناقض جذريًا مع طبيعتها – أى طبيعة الرواية – ففى ظل النظام التوتاليتارى من الممكن فقط وجود "روايات ما بعد نهاية تاريخ الرواية" (٢٦) ، ولكن كونديرا يفصح عن عدم رضائه خاصة عن الأعمال الإبداعية الموجهة ضد التوتاليتارية إذا كانت تؤكد مسبقًا موقفًا فكريًا معروفًا : "ما يقوله لنا أورويل يمكن قوله إلى حدٍ ما بشكل جيد (وحتى أفضل بكثير) فى مقال أو بيان" (٢٣) ، الرواية فقط فى العالم المُعاصر هى التى تستوعب بداخلها "روح التعقيد" (٣٠) القادرة على حماية البشرية من المصيبة الفظيعة – نسيان دروس الحياة ، ولذلك "وجود الرواية الآن أكثر ضرورة من أى وقت آخر مهما كان" (٢٩) .

الرواية تمتلك وسيلتها الذاتية الخاصة للدراسة فهى "ترصد ليس الواقع ، وإنما الوجود" (٥٧) ، أى جوهر الجوهر نفسه ، وهى قادرة على صنع الاكتشافات التى تتجاوز العلم : "الرواية عرفت اللاوعى قبل فرويد ، وصراع الطبقات قبل ماركس ، ودرست الفينومنولوجيا – علم الظاهراتى (دراسة جوهر المواقف الإنسانية) – قبل القائلين بالظاهراتية" (٤٧) .

ويتجه كونديرا أكثر من مرة إلى أمثلة من أعماله الأدبية مشدداً بصورة دائمة على أنه يكتب ليس حول مضمونها ، وإنما عن فن النظم فقط ، وهو يصف بشكل موفق تأليف كتبه بمصطلحات البحث الموسيقي محدداً الإيقاع والمقام والإطالة بالنسبة لبعض الأجزاء والفصول ، وهو يحب جداً البناء "السوناتي" ، و"استراتيجية التغيير" ، أما المنظم للهارمونية والتجانس بالنسبة له فهو الرقم سبعة "السحرى" الذى كان يحبه ، بالضبط ، فيتيزسلاف نيزفال أيضاً ، إلا أن كونديرا نفسه يعترف بأنه أثناء كتابة النص الفنى تكون الحسابات الرياضية الموسيقية حاضرة كمجرد "واعز للوعى الباطنى" (١١٢) ، كمجرد ذلك الإحساس بالشكل الذى يسمح للرواية بتنفيذ الوظيفة التحليلية الأكثر أهمية لهذا الواعز : "ربط الثقل غير العادى للقضية بالخفة غير العادية للشكل – وهذا هو كبريائى القديم" (١١٦) .

فى مقالات كتابه التالى "خيانة الوصايا" يطرح كونديرا ظلالاً جديدة فى معالجة الرواية كوسيلة خاصة لإدراك العالم : "إذا كنت أُعْتَبَر من أنصار الحضور المُعَلَّل للقوة المُدْركة فى الرواية ، فهذا لا يعنى أننى معجب بما يسمى بـ "الرواية الفلسفية" ، وهى الحالة التى تكون فيها الرواية خاضعة بشكل خاص للفلسفة ، وعملية السرد للأفكار السياسية والأخلاقية ، إن الفكرة الروائية الحقة (كما تعرفها الرواية بعد رابلييه) هى دائماً غير مبرمجة أو منظمة ، وعديمة الضبط والربط ، إنها مماثلة لفكرة نيتشه ، تجريبية ، حيث جميع المنظومات الفكرية الموجودة تكون نافذة إليها ، كما أنها تتقصى (عبر وساطة الشخصية) جميع طرق التفكير فى محاولة الوصول إلى عمق جوهر كل منها"(١٤) ، وعلى عكس الفلسفة والعلوم الأخرى تتعرض الرواية لتحليل ليس إشكاليات وقضايا علم الأخلاق أو علم الجمال وإنما "كل ما هو إنسانى" : "مهما كان من الممكن أن نجادل فى أى شىء ، من المستحيل استبعاد الرواية عن الفن" (٢١٣) ، ولكن الروائى منذ البداية لا يحب أن يربط نفسه بأى مذهب مهما كان : ... ما الاعتقاد ؟ إنه ذلك التفكير الذى توقف وتجمد ، "إنسان مُعْتَقِد" : إنسان محدود الأفق أو قاصر ، الفكر الروائى ببساطة ، مُجْبَر بشكل منتظم على تصنيف أو تنظيم فكرته ، وهدم المتاريس التى يقيمها هو نفسه حول أفكاره" (٢١٢) .

إن نظرية كونديرا الروائية نشأت فى تناقض حتمى وقطعى للمهمة السياسية والأيديولوجية للفن فى التصورات الرسمية للمرحلة الاشتراكية ، ولكنه مع ذلك يظهر أيضاً استقلاليته حتى فى علاقته مع نماذج البحث العلمى للفكر الأكاديمى المعاصر ، ويحكى كونديرا قصة مضحكة حدثت مع رأى إحدى الشخصيات من روايته "كتاب

الضحك والنسان" : أستاذ الفلسفة القروى فى حديث حول المائدة مع بانكا المولع بالكتابة وهو يقول بتأمل : بعد جويس صرنا نعرف تماماً أن أكبر مغامرة فى حياتنا هى عدم وجود المغامرة ... "أوديسا" هوميروس انتقلت إلى داخل الإنسان" (٢٤١) ، هذه الحكمة الموعظة فتنت العديد من النقاد الذين لم يتبينوا فيها سخرية المؤلف ، وراحوا يستشهدون فى إعجاب شديد بكلمات بطل الدرجة الثالثة للرواية وكأنها يقين الكاتب ، ولكن كونديرا نفسه يسمى حسابات الأستاذ القروى مجرد "تفلسف أبله" مشيراً إلى أنه : "فى سنوات السبعينيات كنتُ أسمع دائماً من حولى ذلك الهراء الجامعى ، وتلك الترقيعات من فرق النزعة البنائية والتحليل النفسى" (٢٤١) ، وهو يرفض بشكل قاطع أيضاً سعى فئة معينة من النقاد إلى حسابه على ما بعد الحداثة .

يمكن القول بأنه فى مدخل كونديرا إلى فن الرواية يوجد شىء ما قريب الصلة بتقاليد النقد الروسى الذى كان يناقش الأعمال الفنية كحياة واقعية ، فهو يكتب : "توجد طريقة واحدة فقط لفهم روايات كافكا ، أن نقرأها كروايات ، ولا نحاول النظر إلى الشخصية الكفكاوية على أنها صورة المؤلف ، أو فى كلمات كافكا على أنها رسالة سرية كُتِبَتْ بالشيفرة ، ومع ذلك يجب أن نتتبع باهتمام أفعال الشخصيات وتصرفاتها ، نواياها وأفكارها ، ساعين إلى تصور أن كل ما يجرى ، يجرى بالفعل أمام أعيننا" (٢٤٩) ، إن الشىء المهيمن فى نظرية كونديرا الروائية هو الدور المخصص للتجربة ، حيث أن المؤلف حر فى اختيار الموضوع والأبطال والحدث والشكل ، ومن غير الجائز أن نفرض على الرواية متطلبات مماثلة لما فى الحياة ، وذلك لأنه فى نهاية المطاف سوف يكون كل شىء فيها مختلق ، بيد أن الكاتب لا يملك الحق فى التعامل بعشوائية مع الواقع ، ولكنه يستطيع فقط وبقوة موهبته وإدراكه أن يقترب من فهمها .

وكأمثلة ونماذج للبحث الفنى الناجح للحياة يقدم كونديرا روايات بروخ وموزيل وهمنجواى وتوماس مان ، ففى مقالة "الطريق من خلال الضباب "بكتاب" خيانة الوصايا" يعرج بالتفصيل على رواية "المحاكمة" لكافكا ، وعلى بعض جوانب "الحرب والسلام" لتولستوى ، وهذان المؤلفان يمثلان - بالمفاهيم المنتشرة عندنا - المعارضة لـ "الواقعية - الحداثة" ، ولكن هذه المعارضة بالنسبة لكونديرا غير موجودة بشكل عام ، حيث كلاً من تولستوى وكافكا ينتميان - بالنسبة له - على حد سواء إلى الفن الروائى الرفيع ، وهذا وذاك يكتشف على طريقته السنن العامة للوجود الإنسانى .

إن بطل رواية "المحاكمة" مع عدم معرفته للذنب الذى ارتكبه يبدأ فى جوهر الأمر - وتحت ضغط مُتَهمِيه الذين لا يحترمهم - فى إبداء المساعدة لهم ، وذلك بأن أخذ يُلَفِّق

لنفسه بنفسه القضايا المُتَّهم بها ، هنا يرى كونديرا أن كافكا قد نجح فى كشف ميكانيزم ذاك الشذوذ النفسى الذى يسمى بـ "النقد الذاتى" ، والذى كان موجوداً فى عصر التوتاليتارية الاشتراكية – تلك "المحاكمة الكفكاوية التى استمرت لأكثر من نصف قرن" – إلا أنه لم يكن يُقَدَّر له أن يصبح هو ذاته كونديرا إذا كان قد اقتصر على فضح ماضى كل من الفاشية والاشتراكية نظراً لأن أكثر ما يثير قلقه هو أن دروس الماضى تذهب طى النسيان ، ولا يتم الخروج منها بالنتائج الضرورية المطلوبة : "لقد زالت الإمبراطوريات التوتاليتارية مع محاكماتها على السواء ، ولكن روح المحاكمة بقيت لتصفى حساباتها معنا" (٢٧٦) .

وباستخدام مصطلحاتنا يمكن القول بأن كونديرا يناضل من أجل إيجاد وسيلة تاريخية صارمة لتقويم الفنانين الذين أبدعوا فى ظروف التوتاليتارية ، بل ويمكننا أن نقابل عنده نفى باطل بشكل عام لكل الفن فى تلك المرحلة ، ولكنه – أى كونديرا – موضوعى إلى أقصى حد فى تقويمه لشخصيات بعينها ، فهو يرى أن الكُتّاب آنذاك تقدموا إلى الأمام وكأنهم يسيرون فى الضباب الذى مسخ ملامح الأشياء المحيطة بهم ، ولم يكن كونديرا من المعجبين أبداً بمايكوفسكى ، ومع ذلك فهو لا يفهم – أثناء انتقاده له اليوم – كيف يمكن نسيان أشعاره العاطفية العاشقة و "مجازاته المستحيلة" : " ... هايدجر ، مايكوفسكى ، أراجون ، عزرا باوند ، جوركى ، جوتفريد بن ، سان – جون بيرس ، جيانو تقدموا جميعاً سائرين فى الضباب ، ويبرز السؤال : مَنْ منهم الأكثر عماء ، مايكوفسكى الذى كتب قصيدة عن لينين ، لم يعرف إلى أين تقود اللينينية ؟ أم نحن الذين نحاكمه منذ عقود مضت ولا نرى الضباب محيط به ؟ " (٢٨٧) ، إجابة كونديرا واحدة : "إن عمى مايكوفسكى مرتبط بالخصائص البشرية الأولية ، وعدم رؤية الضباب فى طريق مايكوفسكى يعنى نسيان من هو الإنسان ، ومَنْ نحن ذاتنا" (٢٨٧) .

إن كونديرا يغفر لعدم كمال الآلة البصرية للكاتب "الذى يتحرك فى ضباب" المجتمع التوتاليتارى ، ولكنه عدائى تجاه المغالاة الأيديولوجية مهما كان نوعها ، وهو يكشف عنها ليس فقط لدى المؤلفين العميان ، وإنما أيضاً لدى بعض الشخصيات الهامة التى لاقت اعترافاً كليا ، لهذا السبب فهو ينظر بشكل انتقادى إلى أعمال ديستويفسكى راصداً عملية المسبق فى تطويره للطبائع الإنسانية : "إن تماثل شخصيات ديستويفسكى يتلخص فى أيديولوجيتها الشخصية التى بشكل مباشر أو غير مباشر تعمل مسبقًا على تحديد سلوكياتها ... ولكن هل يُعْتَبَر الإنسان فى الحياة الواقعية إسقاطًا مباشراً لأيديولوجيته الشخصية ؟" (٢٥٥) ، وعلى النقيض من

ديستويفسكى أو فى مقابله يقوم كونديرا بوضع تولستوى "الذى يقدم لنا تصوراً آخر للإنسان : فى شكل طريق متعرج ، مرحلة ، والتى لا تختلف - جميعاً - مع بعضها البعض فقط وإنما تنفى فى أحيان كثيرة المراحل السابقة وبشكل كلى" (٢٥٥) ، وبعد أن يحلل كونديرا كيف حدث تطور وارتقاء كل من بيير جوزوخوف ، وأندريه بوكلوفسكى يقوم بإثبات أن البطل عند تولستوى يتغيَّر من أجل أن يظل هو نفسه : "الرواية فقط هى القادرة على تخمين ذلك السر - أحد أهم وأعظم الأسرار بالنسبة للإنسان - ولعل تولستوى هو أول من نجح فى ذلك" (٢٥٧) ، إن ليف تولستوى بالذات - فى رأى كونديرا - قد استطاع الكشف (الذى ظهر فى بداية القرن التاسع عشر) عن تعلق المصائر الإنسانية الشخصية بأحداث تاريخية محددة وارتباط الطبائع الإنسانية بالتاريخ ، وذلك كله عن طريق الاستقصاء الروائى الخاص الذى ينطوى على التفكير الفلسفى غير المنفصل عن الحياة النشطة للإنسان .

كما يرى كونديرا أن إمكانية التَغَيُّر كى يظل الإنسان هو نفسه تُعْتَبَر من الصفات الإنسانية الهامة ، وأيضاً ضمانة لكمال الشخصية الفردية ، ولكن المؤلِّف هنا يكتب بسخرية حادة عن الانتهازيين ومن ضمنهم السياسيين الذى يغيرون مواقفهم ليس بناء على القناعات الداخلية التى توصلوا إليها بأنفسهم ، وإنما من أجل أن يصيروا "مثل الآخرين" ، وأقل ما يشغل كونديرا هو أن تتطابق وجهات نظره مع أية معايير موجودة كما يدين - بشكل مطلق - التوتاليتارية وخاصة بسبب ملاحقتها للفن الطليعى ، ولكنه مع ذلك على استعداد لأن يدافع عن الشاعر السوفيتى مايكوفسكى ، ويسخر من النموذج العلمى الأكاديمى ، ولا يخشى أن يُقَال عنه أنه عدو للتقدم عندما يسمى موسيقا الروك" وَجْد مُبْتَذَل" و "أنانية شاملة" ، إن التقدمية السياسية لا تبرر فى نظره الرداءة الفنية للعمل الإبداعى ، فهو يكتب حول رواية (١٩٨٤) لأورويل : "إن التأثير السلبى لهذه الرواية يكمن فى نظرة الواقع الصارمة لجانبه السياسى فقط ، وكذلك نظرة ذلك الجانب نفسه لمضمونه السلبى فقط ، أنا أرفض تبرير مثل هذا التبسيط أو التصغير على اعتبار أنه من الممكن أن يكون مجدياً كبروباجندا فى النضال ضد التوتاليتارية السيئة ... إن رواية أورويل على الرغم من نواياه تتحول هى ذاتها إلى حامل لروح التوتاليتارية ، ولروح البروباجندا" (٢٦٩) .

وعلى ضوء ما يقوله كونديرا فالأعمال الإبداعية للفن الحقيقى لا تتوافق مع البروباجندا المتعمدة ، وذلك لطبيعتها العضوية المفطورة على الشعر والتى توحد مثل هـؤلاء الكتاب المختلفين ، ولكن القريبين - من وجهة نظره - مثل تولستوى وكافكا :

" ... النوافذ مفتوحة وتطل على منظر طبيعي في رواية كافكا ، وفي رواية تولستوى فهي تطل على العالم حيث يحافظ الأبطال في أفظع اللحظات على حرية القرار ، التي تعطى للحياة عدم التكهن السعيد الذي يعتبر مصدر الشعر" (٢٧٠) .

في أولى رواياته "الخلود" بـ "الفرنسية" سعى كونديرا عمليًا إلى تجسيد التصورات النظرية حول جنس استقصاءاته الفنية للواقع ، "هذه بدون شك أكبر رواية مدروسة وجريئة لميلان كونديرا"(١٥) ، إضافة إلى فيليب سولير قد كتب في مجلة "نوفيل أوبسيرفاتور" عن رواية "الخلود" أنها تحفة فنية ، وبالتالي فقد تُرجِمَتْ خلال فترة قصيرة جداً إلى أكثر من عشرين لغة من ضمنها الصينية واليابانيةَ والكورية والروسية .

إن رواياته المكونة من سبعة أجزاء مختلفة الحجم قد نُظِّمَتْ تبعًا لتصميمات مدروسة بعناية ، الحدث فيها يدور في باريس المعاصرة ، وفي ألمانيا بالقرن الماضي ، وفي العالم الآخر ، بين الأبطال توجد شخصيات تاريخية حقيقية (جوته ، بيتينا فون آرنيم – نابليون) ، وأبطال مختلفون ، وكونديرا ذاته ، تبدأ الرواية بمشهد في حمّام سباحة بقاعة رياضية حيث أثارت مخيلة الكاتب كونديرا ، الذي كان ينتظر هنا أحد معارفه البروفيسور أفيناريوس ، تلويحة اليدين الرشيقة على طريقة الشباب التي ودعت بها سيدة خرقاء في سن متقدم مدرب السباحة ، تذكّر هو تلك الحركة ومنها وُلِدَتْ بطلة الرواية الرئيسية آنييس ، وقصة آنييس وأختها الصغرى لورا تمثّل الخط المعاصر الأساسي للحدث الروائي ، ومع ذلك الخط تتداعى قصة العلاقة المُستقصاة بأوجه عديدة في الرواية بين جوته وبيتينا فون آرنيم – وقد توحدت مشاهد وشخصيات مختلفة عن طريق التأمل المباشر حول الإشكاليات النهائية للوجود : الحياة ، الموت ، الخلود ، حول السعادة وخصائص العلاقات الإنسانية بين الناس ، وإذا استخدمنا المصطلحات المجازية الموسيقية المحببة للمؤلف ، وعلى ضوء البناء الموسيقى للرواية يمكن الحديث عن التنويعات على الموضوع المُعلن عنه في العنوان ، حيث كل منها يمتلك قيمة مستقلة وتقدّم في مجموعها نموذجها الخاص لـ "فلسفة الحياة" نظرًا لعدم وجود تقسيم للقضايا" المرتفعة" و" المنخفضة" ، ولأن كل شيء كما هو في الواقع مرتبط بكل شيء .

وإذا اعترفنا بوجود الشكل المقالاتي في الرواية يصبح من عدم الدقة التأكيد على أنه يوجد فيها إحجام عن الفلسفة أو تنازل جمالي – نظري ، فحركة الفكرة تنظّم جميع أجزاء الرواية وترتبها ، ولكن الفكرة هنا هي تحديداً "الفكرة" الروائية : تطور الحدث وإدراكه على حد سواء في الأهمية مع استحالة فصلهما ، والكاتب ليس بدون

أساس يفترض أنه قد نجح فى رواية "الخلود" فى تجسيد – وعلى نحو أكثر منطقية – منظومة فن النظم التى كان يميل إليها بداية من "المزحة" ، وقد كتب فى كلمته الأخيرة الملحقة بطبعة برنو : "كان هدفى : تحويل عملية التفكير (الاستدلال العقلى ، والتأمل) فى رواية عضوية جامعة وتقديمه فى شكل يمثل طريقة روائية خاصة بعملية التأمل والتفكير (بمعنى أنها ليست فى أية حال من الأحوال تجريدية ، وإنما ممتزجة بمواقف الشخصيات ، وليست إطلاقًا برهانية دامغة ونظرية جامدة ، وإنما استفزازية ساخرة واستفهامية ، ومن الممكن أن تكون كوميدية أيضًا) ، وتوسيع الزمن الروائى على نحو راديكالى من أجل أن يتمكن من احتواء "زمن أوروبا" بداخله فى مواجهة العصور التاريخية المختلفة ... وإنقاذ الرواية من الأوامر والضرورات المرهقة للتماثل مع الواقع ، وإعطاؤها طابع الدعابة على هذا النحو حتى أن القارئ عندما يرى أمامه أبطال «مثل الأحياء" (لا أستطيع أن أتصور رواية بدون هؤلاء الأبطال الذين لا يمكنهم أن يُنْقَشوا ويترسخوا فى وعى القارئ ، ولذلك تحديدًا كنت أقف دائمًا ضد النزعات التى تُسمَّى بـ "الرواية الجديدة") ، لا يمكنه أن ينسى أن حياتهم هذه وحيويتهم مزعومة ، وأن هذه خدعة ، وفن ، وعنصر للعبة – لعبة الرواية – ، وأيضًا من أجل أن يتعلم القارئ الفرح بهذه اللعبة" (١٦) .

إن كتب كونديرا مكتوبة من أجل القراءة البطيئة الواعية ، ففى رواية "الخلود" يقول الكاتب المدعو كونديرا للبروفيسور أفيناريوس : "إذا قام القارئ بإفلات ولو جملة واحدة فى روايتى فلن يفهمها" ، وكشخص واقعى يضيف : " ولكن أين يوجد فى العالم ذلك القارئ الذى لا يثب بين السطور ؟ " زد على ذلك أن كونديرا يعمل لحساب ذلك القارئ ، ومن أجله يبنى النص الروائى بدقة محكمة ويقوم بوزن كل كلمة ، إن حركة أو إشارة السيدة المتقدمة فى العمر ، والتى أدهشت المؤلف عند حمام السباحة قد أوحت له باسم آنييس الرائع ، وهو يبدأ التفكير فى أن الإشارات فى العالم أقل بكثير من الناس ، مانحًا للقارئ إشارة بأنه من البديهى سوف تتكرر فى الرواية إشارات ما أخرى بما فيها تلك الإشارة الأولى ، ولكن مهما قدم لنا المؤلف من إيحاءات وتفسيرات فبدايةً من تلك اللحظة وبمجرد أن بدأ بجمل شحيحة ولكنها مع ذلك غاية فى الدقة والتفرد فى وصف آنييس التى استيقظت يوم السبت فى فراش الزوجية الرحيب ، قد أصبحت بالنسبة للقارئ إنسانًا حيًا وأكثر واقعية بأفكاره وانفعالاته وتصرفاته من تأكيدات الكاتب ، وكأنها ولدت من إشارة ، مثل حواء من ضلع آدم ، ومثل فينوس من زبد البحر ، إن "حيوية" الأبطال – أهم إنجاز للرواية ، إضافة إلى أهم عناصر أو مركبات الاستقصاء الروائى للواقع ، وخصوصية فلسفة الحياة عند كونديرا ، وكل تلك الأشياء لا تجمعها أية علاقة لا من بعيد ولا من قريب مع المزايدات التجريدية فى ذلك الموضوع .

يبدو أن آنييس تعيش بشكل موفق : لديها زوجها المحب ، المحامي بول ، والابنة البالغة بريجيت ، والأخت المحبة والمحبوبة لورا – المالكة لصالون بيع الفرو وعازفة البيانو الرائعة – من أجل الأسرة تنازلت آنييس ، التي مُنحَتْ موهبة الرياضيات ، عن الكبرياء العلمي مُفَضِّلَةً العمل الروتيني في مؤسسة روتينية ، وهي أيضًا مُعفَاة من المسئوليات المادية والمنزلية الخاصة ، ويمكنها أن تهتم بنفسها في أيام السبت ، وعلى سبيل المثال ، تذهب إلى حمام السباحة ، وهذا ما تفعله ، ولكن مع مظاهر التوفيق الخارجية ، آنييس مُضْطَهَدَة داخليًا ، فما الذي يعوقها عن أن تكون سعيدة ، أو في أسوأ الأحوال مستكينة روحيًا ؟ وهذا ما يجرى بحثه واستقصاؤه في الرواية حيث – ونحن نشدد مرة أخرى على ذلك – لا توجد قضايا أو مشاكل "مرتفعة" وأخرى "منخفضة" .

في "خفة الوجود التي لا تُحتمل" ، كتب كونديرا : "أبطال روايتي – هي قدراتي الشخصية التي لم تنجح في أن تتحقق ، ولذا فأنا أحبهم جميعًا على حد سواء ، وهم جميعًا وعلى حد سواء يفزعونني ، كل منهم تجاوز الحد الذي التففت أنا نفسي عليه ، وذلك الحد الذي تم اجتيازه (الحد الذي تنتهي بعده الـ "أنا" الخاصة بي) هو بالذات الذي يجتذبني ، خلفه فقط تبدأ السرية التي تتساءل عنها الرواية ، والرواية ليست إيمان المؤلف ، وإنما بحث واستقصاء كينونة الحياة الإنسانية داخل المصيدة التي تحوّل إليها العالم" ، هذه المقولة في غاية الأهمية من أجل فهم ليس فقط تفرد طريقة كونديرا ، وإنما أيضًا من أجل فهم الرواية بشكل عام ، ومن المُسْتَبْعَد أن يدعونا كل ذلك لتصديق كلمات الكاتب حول علاقاته المتساوية مع جميع الأبطال ، فمن الجائز أنه فعلاً يسعى نحو ذلك إلا أنه لا ينجح فيه بشكل عام ، وليس هناك شك في أنه يكن إعجابا لـ "تامينا" أيضًا في كتاب "الضحك والنسيان" ، ولتريزا في "خفة الوجود التي لا تُحتمل" ، ومع أن آنييس ليست هي الوحيدة الأغنى على المستوى الروحي من بطلاته السابقات من النساء فقد عَنَّ له أن يجرب على مصيرها أكثر الهواجس والتخمينات الغالية عليه والمرتبطة بالمثل العليا للعلاقات الإنسانية والسعادة البشرية .

في حمّام البخار "الساونا" بالصالة الرياضية إلى حيث تأتي آنييس يوم السبت تضايقها تلك المرأة الشابة التي تعلن على الملأ أنها تقدس الروح الباردة وتكره الروح الدافئة ، وكأن معرفة ذلك مسألة غاية في الخطورة والأهمية بالنسبة لجميع الحاضرين ، وفي أحد شوارع باريس يُعكِّر سكينة آنييس النفسية راكبو الموتوسيكلات الذين يصبون قعقعاتهم غير العادية على رؤوس المارة ، كما أن أي نوع من أنواع العناد يثير

ضيقها وتقززها بشكل حاد وعميق ، فهى ترفض السعى إلى فرض نفسها على أحد أيًا كان ، ومن بين جميع أقاربها كانت آنييس قريبة فقط بشكل مخلص وحقيقى وبدرجة عالية من والدها الرقيق الذى كان يعانى من التحكم الصارم للزوجة المتسلطة ، والعلاقات الصعبة لآنييس مع أختها الصغرى التى ورثت طباع أمها ، والتى تطالب باهتمام دائم من الأصدقاء والأقارب ، أما بول اللين يبدو بشكل عام كما لو أنه مناسب لآنييس ، ولكنه على مستوى اللاوعى يميل إلى الخضوع ، أما هى فليست قادرة البتة على إملاء إرادتها على أى إنسان ، حلمها هو العزلة – "الوحدة ، الغياب اللذيذ للنظرات الغريبة" – البهجة التى فقدت بمجرد أن تزوجت ، تسافر آنييس – بالنقود التى أوصى بها الأب لها سرًا – مرتين أو ثلاث لفترة قصيرة إلى سويسرا حيث تستمتع بالوحدة والطبيعة ، وهى تحلم بالاستقرار هناك ، وحينما تتخذ فى النهاية ذلك القرار تلقى حتفها فى حادث سيارة وهى فى طريق العودة إلى باريس ، وقد جرى الحادث بسبب فتاة ما خرجت إلى الطريق لكى تنهى حياتها انتحاراً فتظل سليمة ، أما آنييس فتموت .

لورا التى كانت تحسد أختها الكبرى منذ الطفولة وتجاهد فى تقليدها ، جارفة فى انفعالاتها ، إذا أحبت للمرة الثانية يجب على الجميع تقبل ذلك كهدية ثمينة لا تقدر بثمن ، وإذا عانت فجميع المقربين مطالبون ليس فقط بالتعاطف معها ، وإنما أيضًا بالعذاب والمعاناة معها على حد سواء ، بعد أن تشاجرت لورا مع عشيقها الصحفى الشاب بالإذاعة ، أضنت أختها بالتهديدات بالانتحار مما يؤدى فى نهاية الأمر إلى قطع علاقتهما ، وبعد وفاة آنييس تتزوج لورا من بول الذى كان يروق لها فى السر ، وتلد منه طفلاً ، وتتشاجر مع ابنته بريجيت الأنانية جداً ، فما علاقة هذه القصة المُخْتَلَقَة – كما يُذَكِّر المؤلف دائمًا – بأحداث من حياة جوته الذى خُصِّصَ له الجزء الثانى من الرواية بشكل كامل ، تلك الأحداث التى ستُنَاقَش أكثر من مرة خلال الحدث المُخْتَلَق ؟ وهنا وهناك يظهر الحب والموت والخلود بمفاهيم جذرية ، وفى المحصلة النهائية تنصبُّ جميع تلك الخطوط المحورية المختلفة فى الحركة الواحدة للفكرة الروائية التساؤلية .

يمكن مقارنة تاريخ علاقة جوته العظيم وبيتينا فون آرنيم ، تلك الكاتبة من دوائر الرومانتيكيين الألمان وأخت كليمنص برينتانو وزوجة ليودفيج آرنيم ، من حيث اهتمام الكتاب والباحثين به مع الاهتمام الذى لا يهدأ فى الأدب وعلوم البحث الأدبى الروسيين بخصوص الدراما الأسرية لبوشكين ، فى قصة جوته وبيتينا لم تكن هناك منعطفات

تراجيدية ، ولكن بيتينا بذلت جهوداً هائلة من أجل حجب وإخفاء جميع عشيقات العبقرى الألمانى ، فهى لم تتوقف عند إعادة الحديث إلى مالا نهاية فى الرسائل إلى الأقارب والأصدقاء فقط حول تفاصيل لقاءاتهما المتكررة بشكل غير زائد عن اللزوم ، ولكن كما هو معروف قامت بإصدار "مذكرات جوته مع طفلة" (والطفلة بطبيعة الحال ، على الرغم من أنها قد أصبحت فى سن متقدمة بما فيه الكفاية ، كانت هى ذاتها) ، وعلى أثر ذلك اتضح أنها هى التى قامت بإعادة تحريرها من حيث الجوهر ، ولكن إصدارها كان قد ولَّد أسطورة حول الحب غير العادى للشيخ العظيم وتلك المخلوقة الشابة الذكية ، وهكذا تَقَبَّل هذه القصة وبشكل خاص كل من ريلكه ورولان اللذين كتبا عنها كثيراً وبالتفصيل ، ومعهما آخرون .

نظر كونديرا إلى تلك الأسطورة الرومانتيكية بالنظرة التهكمية للإنسان المعاصر المُطَّلع على احتيال بيتينا التى قامت بمراجعة وتعديل الرسالة ، والجزء الثانى من الرواية ، والمعنون مثل كل الكتاب بـ "الخلود" ، يبدأ بمعلومات عملية : "١٣ سبتمبر ١٨١١ م . الزوجة الجديدة الشابة بيتينا ، وكنيتها قبل الزواج برينتانو ، ما زالت مع زوجها الشاعر إيواهيم فون آرنيم فى ضيافة الزوجين جوته فى فيمر ، بيتينا تبلغ من العمر ستة وعشرين عاماً ، وآرنيم ثلاثين عامًا ، وخريستيانا زوجة جوته تسعة وأربعين عاماً ، وجوته اثنين وستين عاماً وليس لديه ولا سن واحدة ، آرنيم يحب زوجته الشابة ، خريستيانا تحب سيدها العجوز ، أما بيتينا لا تكف حتى بعد العرس عن مناغشة جوته" ، فى ذلك اليوم بصالة معرض للفن التشكيلى تحدث مشادة بين بيتينا وخريستيانا التى بمجرد أن وجدت أسبابا فى الجدال المتعثر بالنسبة لها حول فن الرسم ، حتى قامت بإسقاط النظارة من فوق أنف الزوجة الجديدة الحامل ، "إصبع السجق السمينة تلك انسعرت وعضتنى" هكذا راحت بيتينا تحكى عما حدث فى صالونات فيمر ، ولكن جوته العجوز يصير فجأة إلى جانب الزوجة ويرفض استضافة الزوجين آرنيم فى المنزل ، بعد ذلك - سوف يعيش جوته طويلاً - حلت مراحل دفء بينه وبين بيتينا ، ثم مراحل فتور جديدة ، ولكن كلمة الشاعر الفاصلة فى حق عابدته الأصغر منه سناً يراها كونديرا فى رأيه - رأى جوته الشاعر - عنها فى رسالته إلى كارل هيرتزوج - أوجست كرأيه حول "ذبابة الخيل اللحوحة" التى ظلت تسمم حياته لسنوات طويلة .

من البديهى أننا لا نستطيع أن نحكم بدقة : أى إنسان بيتينا فى واقع الأمر ، ولكنها على الأرجح كانت تمتلك ليس فقط طاقة تبعث على الحسد وإنما أيضاً موهبة

الكتابة والخيال الجامح ، وكونديرا لا يتوهم الحقائق والمواقف ولكن همُّه الأساسى يكمن فى تفسير المعروف بشكل وثائقى مسترشداً وقبل كل شىء بالعقل السليم ، لقد أخبرت بيتينا العالم بشكل مُلْهَم عن حبها العظيم لجوته ، ولكن هدفها ، فى رأى الكاتب ، كان يتلخص فى أنها تجتذب لنفسها ولو جزءا من الخلود الذى بلا شك كان ينتظره ، ومن المعروف أن كونديرا ليس الوحيد الذى فهم بيتينا على هذا النحو ، فهناك أيضاً واحدة ليست معروفة لدى الكاتب التشيكى فى علاقاتها بهذه القضية ، ومع ذلك فهى واحدة من الأسلاف الذين يتمتعون بالهيبة والنفوذ والشهرة ، الحديث يدور هنا عن الشاعرة مارينا تسفتايفا ، حيث أن مجلة "قضايا الأدب" قامت منذ فترة قريبة بنشر ملاحظات م . شوكينا حول علاقة تسفتايفا مع بيتينا فون آرنيم ، فقد كانت الشاعرة فى صباها معجبة بنزواتها الرومانتيكية وتتضامن معها ، ولكنها فى عام ١٩٢٩ تكلمت بشكل آخر عن رسائل بيتينا : "لا أفكار عن الآخرين ، ولا الأفكار عن النفس . أنت ، أنت ، أنت – يا للعجب – أيها التمثال لمن حقًّا ؟ للطفلة وليس لجوته ، للعاشقة وليس للمعشوق"(١٧) .

كونديرا يتأمل فى الأشكال المختلفة للخلود : القليل ، عندما يظل الميت حيا فى ذاكرة القريبين ، والكثير ، عندما يحيا الميت فى ذاكرة الناس الذين لم يكونوا يعرفونه ، والمضحك ، عندما يتم تَذَكُّر الموت كشىء طريف على نحو ما حدث مع عالم الفلك يتخو براج الذى عندما خجل من الذهاب لقضاء حاجته فى حضور حاشية الملك مات من جراء انفجار المثانة ، ولكن هل يستحق الخلود بشكل عام الاهتمام به ؟ فى وقت ما أيضاً فكر جوته كثيراً فى الخلود ، فى أى مظهر سوف يظهر أمام الأحفاد ، وتحديداً عندما كان عاكفا على كتابة "الشعر والحقيقة" حيث لفت انتباه إكرمان(*) إلى ذلك الموضوع ، ولكن جوته خالد وبلا هموم عن الخلود ، وهذا معروض بذكاء فى مشهد من الحياة بعد الموت حيث يتنزه جوته ويتبادل الحديث مع همنجواى محترساً فقط من أجل ألا يبدأ الأشخاص الذين كانوا يضجرونه على الأرض فى إزعاجه مرة ثانية ، أما ما يخص بيتينا ففى أول ظهور لها على صفحات الرواية تصبح فى عداد الواثقين من أنفسهم عن طريق فرض نفسها على الشخصيات والتى تدخل فى عدادها أيضاً السيدة فى حمام البخار التى كانت تكره الروح الدافئة ، والفتاة على الموتوسيكل المقعقع ، ولورا العاشقة المعذبة .

يُعْتَبر قطب الشر فى فلسفة الحياة عند كونديرا هو العدوانية فى أى شكل من أشكالها : بداية من الأنظمة التوتاليتارية فى الماضى والحاضر حتى الخلافات داخل

(*) يوهان بيتر إكرمان (١٧٩٢ – ١٨٥٤م) : كاتب ألمانى ومساعد أدبى لجوته – المترجم .

الأسر ، فهو يرى أن عدوانية العالم المعاصر المتنامية فى علاقتها بكل فرد على حدة موجودة فى وسائل الإعلام الجماهيرية ، وفى المصورين الصحفيين الموجودين فى كل مكان ، وفى الكاميرات السينمائية ، وسلطة الصحفى كما يرى الكاتب "مبنية ليس على حق توجيه السؤال ، وإنما على حق المطالبة بالإجابة" ، ومن ضمن ذلك أيضًا على تلك الأسئلة التى لا يجب أن يجيب عليها الإنسان بشكل علنى "هل لديكم علاقة غرامية مع (ف) ؟ – الصحفى يسأل (س) ، و (س) يكذب كما لوكان لا يعرف (ف) إطلاقًا ، يتهلل الصحفى فى أعماق نفسه على اعتبار أن مصور صحيفته قد انتهى منذ زمن طباعة صور (ف) فى أحضان (س) ، وفقط يتوقف عليه ، على الصحفى ، فى أية لحظة سيثير الفضيحة بكل ما فى حوزته على حد سواء مع أكاذيب (س) الذى يؤكد فى جبن على أنه لايعرف (ف)" مثل هذه المصائد تنصب فى الوقت الضرورى والمناسب للشخصيات ذات الثقل الاجتماعى ، إلا أنها تعمل على تشويه الجميع على المستوى الروحى ، وعندما تكتب بيتينا كتابًا عن جوته ، ففى نيتها أن يحس هو نفسه أيضًا بـ " عدوانية القلم الخطرة " .

لقد أصبح كل ذلك أمرًا مألوفًا فى أيامنا ، وفى رأى كونديرا أنه محل الأيديولوجيا قد حلت الصورالوجيا – علم الصورة المُنَمْذِج – التى فرضتها على الناس الصناعة الجبارة لوسائل الإعلام التى تقوم بصناعة التوجهات وتحويل شرائح واسعة من المجتمع فى الاتجاهات الملائمة لأقوياء العالم ، وهو ما نجحت فيه على وجه الخصوص الأنظمة التوتاليتارية ستالين حتى هتلر ، وهى بوقاحة وبضغط نفسى تؤثر بشكل تدميرى منتظم على كل إنسان على حدة ، على المجتمع ككل ، ومن هنا "ف" اللاعدوانية المتبادلة" – هكذا يصيغ هو مفهوم الهارمونية أو الانسجام – هى التى ميزت لقاءات أنييس النادرة مع عشيقها .

أثناء تحليل الباحثة الأدبية التشيكية جيلينا كوسكوفا التى تعيش بالسويد لروايات كونديرا توصلت إلى نتيجة بأنه " يطور تقاليد الأدب العالمى الموجه بشكل عقلانى ، والتنويرى ، والخاص بعصر النهضة ، وهو بذلك يمثل خطًا للأدب الذهنى غير معتاد تمامًا فى الأدب التشيكى"(١٨) .

إن كونديرا يرفض فى الفن – كما يرفض فى الحياة أيضًا – الحماسة العدوانية المفرطة للمشاعر ، فهو يشاطر جوته الكراهية للمذهب الرومانتيكى ، ويكتب عن "عصابة الرومانتيكيين بوجوههم المتقعة ، والذين امتلكوا ألمانيا كلها بعد وفاة الشاعر" ، وعن جالا دالى التى لم تكن تروق له إطلاقًا يكتب : "بالنسبة لها لم يكن هناك تبجيل

كبير للحب أكثر من أن تلتهم محبوبها" ، الكاتب يعارض الرأى القائل بأن" الحضارة الأوروبية معتمدة على العقل : "ولنفس هذا السبب يمكن القول بأنها أيضًا حضارة العواطف التى أسست نموذج الإنسان الذى أسميه بالإنسان العاطفى : *homo sentimentalis* " وبالنسبة لـ "حضارة العواطف" فمن الميزلها الإقرار بأعلى قيمة للحب والتى أزعم أنها فى حد ذاتها قادرة على تبريـر أى شىء : "إن" شذوذ الحق الأوروبى ونظريته الخاصة " بـ " الإثم " يعتمدان على الاعتقاد بأن الحب يحررنا من المسئولية ، وعبثية هذه النظرة لكونديرا تنعكس مرة أخرى على قصة جوته وبيتينا الكبير ، وأعجب رومان رولان بـ " بيتينا " العاشقة فى جرأة وجسارة ، ولكنه اندهش لما سيطر على جوته من " الحذر السياسى والجمالى – الاستيطيقى الذى لا يتناسب كثيراً مع العباقرة ، وتأسف بول إيلوار على أن جوته لم يسمح لنفسه بالاستمتاع بذلك الحب ، وكل نجوم الأدب هؤلاء قد نظروا باحتقار إلى خريستيانا زوجة جوته ، وظلت فى نظرهم خارج حدود الحب بشكل عام ، ليس من دون تهكم يكتب كونديرا عن رولان : "أنا لا أندهش أن فيمر الأرستقراطية قد ابتهجت عندما أطلقت بيتينا عليها "إصبع السجق السمين" ، ولكن أليس من الغريب أن ذلك كان بإمكانه أيضًا إسعاد رفيق المرأتين وصديق الطبقة العاملة ؟ " .

إن كونديرا يرفض أيضًا الحماسة المفرطة للحب وتبريريته ، وعدوانية العواطف لأن – باعتقاد الكاتب – الإنسان العاطفى فى واقع الأمر هو إنسان هيستيرى ، وذلك الإنسان العاطفى الذى يوقعنا فى هباء فخامة عواطفه هو ذاته الذى يمكنه فى الوقت نفسه أن يذهلنا تماماً باللامبالاة التى لا يمكن تفسيرها ، وبالتالى فتجسيد العواطف المسيحية بالنسبة لكونديرا تمثله روسيا – "بلد العواطف" ، وهو يتقبل مفهوم الروح "الروسية" أو" السلافية "كمجاز لـ "الإنسان العاطفى" ، أما بالنسبة للأمير ميشكين الذى يورد كونديرا ذكراه مراراً وتكراراً فيتحدث عن "تضخم الروح" .

تتمثل أيضًا خصوصية الاستقصاء الروائى لمشكلات الحياة فى عودة المؤلف بشكل من التفكير فى طابع الحضارة الأوروبية وفك الألغاز التاريخية – الأدبية إلى أبطاله المختلفين – إلى المشهد العاطفى بين بول ولورا بعد أسبوع من وفاة أنييس ، فهما يبكيان بمرارة ويعزيان بعضهما البعض ، ولكن : "الدموع فى عينى لورا كانت دموع تأثر لورا العاطفى بلورا الممتلئة عزمًا وتصميماً على تكريس حياتها لنجدة زوج

أختها المتوفية ، والدموع في عيني بول كانت دموع تأثير بول العاطفي بإخلاص بول ووفائه ... " وهلم جرا ، وينتهي الأمر بعناقهما وزواجهما ، وبالمشاجرات التي لا يمكن لها أن تنفض بينهما وبين بريجيت ، وهكذا فقضية الجوانب الفاسدة للحضارة الأوروبية التي ظهرت في المناظرة مع الآراء الموثوق بها لكل من ريلكه ورولان بخصوص علاقة جوته وبيتينا تتعزز ليس فقط بالبرهنة الأدبية مع الإحالة إلى دون كيشوت والأمير ميشكين ، ولكن أيضًا بمشهد من الحياة المعاصرة ، عاطفي ودافئ من أجل النهاية .

في كل أعمال كونديرا بداية من "مونولوجات "و" قصص حب مضحكة" يحتل الجنس مكانة هامة ، حيث يؤكد المؤلف أنه يعتبر مكونًا هامًا للإدراك الفلسفي للحياة ، مع هذا الرأي يوافق أيضًا ذلك الباحث الهام لأعمال كونديرا مثل ك . هواتيك الذي يكتب بشأن " خفة الوجود التي لا تحمل " أن كونديرا هنا "من أول إلى آخر سطر وبشكل دائم جعل هدفه السؤال حول إمكانية الحب في العالم الواقع في حالة أزمة بنهاية القرن العشرين ، ولعل هذا التساؤل يبدو لأحد ما عديم الخجل ، ماجن ، شكي ، ومع ذلك من المفروض ألا ننسى أن المذنب ليس المرآة وإنما المرحلة التي وجهت إليها الرواية" ، وبعد ذلك : "موضوع الحب في رواية كونديرا يصبح المرآة النقدية لمرحلة نهاية القرن ، لمرحلة التشكك والخداع الجماهيري ، لمرحلة حركة التحكم في الناس والأفكار"(١٩) ، وترى مترجمة أعمال كونديرا إلى اللغة الألمانية والباحثة المتخصصة في أعمال سوزانا روت أن المشاهد الجنسية المكشوفة في رواياته هي " اللحظة الحاسمة لكشف الحقائق الخفية والمقموعة"(٢٠) .

ومن البديهي أنه من أجل هذا الهدف بالذات تم تقديم الجزء السادس في رواية "الخلود" حيث تظهر شخصية جديدة – فنان غير متحقق بكنية روبنز ، والتي كانت أنييس على معرفة سطحية معه في فتره الصبا ، والذي بعد عدة لقاءات صدفوية معها في إيطاليا أصبح عشيقها ، ومع ذلك فهما يلتقيان بشكل نادر أثناء زياراته القصيرة الخاطفة لباريس ، وفي رأي ف . سولير أن روبنز "واحد من أقوى الشخصيات في الرواية "(٢١) ، في الجزء السادس من الرواية يجري وبالتفصيل وصف التجربة الجنسية لروبنز الذي على الرغم من الموهبة أصبح ليس فنانًا وإنما محاميا ، وحاز على نجاح دائم لدى النساء من جميع الأعمار ، ولكن مع أنييس فقط استطاع أن يقترب من الهارمونية على ضوء "اللاعدوانية المتبادلة" وسولير على حق بأن الوظيفة المناطة بروبنز في تصور الرواية الخاطئ هي وظيفة هامة ، ومع ذلك فعلى عكس غالبية

شخصيات "الخلود" لم يمتلك هذا النموذج من وجهة نظرى جسداً حيًا ، وهو عمليًا لا يضيف أى بعد جديد إلى صفات آنييس ، وخلاصة جميع تجاريه الجنسية فى المحصلة النهائية تتحصر فى "الحقيقة الوعظية القديمة بأن العلاقات الجنسية ليس لها معنى بدون ... الحب" ، تلك "الحقيقة الوعظية" فى الرواية تتأكد أيضًا بقاعدة " النقيضين" : الحب بين الرجل والمرأة بدون علاقات جنسية أيضًا ليس له قيمة كبيرة ، إن مجمل الجوهر الشهوانى - الجنسى الذى ذاع صيته طوال مراحل حب بيتينا لجوته.يتلخص فى أنه ذات مرة وضع يده على صدرها العارى ، والهوى المتأجج لبيتينا بالعبقرى العجوز كان فى اللحظة الحاسمة - كما يرى كونديرا - ينهزم بتعلق جوته بخريستيانا العاشقة القديمة التى أصبحت زوجته ، ومع ذلك فقد كانت بيتينا ذاتها سعيدة تمامًا فى حياتها مع زوجها - الرومانتيكى ، بل وأنجبت له أطفالا .

فى الرواية تم تصوير أشكال مختلفة لعلاقات الحب : رجل عجوز وامرأة متقدمة فى السن ورجل أصغر منها بشكل ملموس ، الحب فى إطار العلاقات الزوجية وخارجها ... إلخ ، ولكن جميع الخطوط قد تركزت حول الموضوع المركزى للخلود : الحياة أثناء الحياة ، والحياة بعد الموت ، وكونديرا يشدد فى إلحاح على الطبيعة التشكيكية الاستفهامية للاستقصاء الروائى ، ولكنه بدون شك يذود عن حقائق ما متهكمًا على الركض الهائج وراء المجد الخالد ، وعلى التضخم المفرط للعواطف ولـ "أنا" الخاصة .

إن الشطرة الشعرية - الدعوة أو النداء الشهير لرامبو " أن تكون كاملا بشكل مطلق" والتى"صارت شعار الطبيعيين تتعرض فى الرواية إلى إعادة الإدراك النقدى ، ففى مفهوم كونديرا السعى لـ "أن تكون كاملاً بشكل مطلق" فى كل منعطف للتاريخ يقود بلا ريب إلى التكيف وفقدان التفرد : "أن تكون كاملا بشكل مطلق - يعنى ألا تفكر فى جوهر الحاضر ، وإنما تقوم على خدمته كمطلق ، وبدون أدنى شك" ، إن الابتسامة الساخرة المتحدية للكاتب تنجم عن تكيُّف الكبار البالغين مع أذواق الشباب ، فبول الممل الذى لم يهتم أبداً بأشعار رامبو والتمردات الطلابية ، يبحث عن استحسان لأفكاره وتصرفاته لدى ابنته بريجيت التى "تشعر براحة شديدة فى العالم ، كيفما وجد ، ففى العالم يوجد التلفزيون ، وموسيقا الروك ، والإعلانات ، والثقافة الجماهيرية السائدة والمبتذلة بميلودراميتها ، فى العالم يوجد معبودو المنوعات الغنائية ، والسيارات ، والموضة ، والمحلات الفخمة ، ورجال الأعمال الأنيقين - نجوم التلفزيون" ، إن بول يتقبل وجهات نظرها ليس كأفكار حقيقية أصلية ، وإنما كـ " كمظهر للحكمة الجماعية

العظيمة للجيل الشاب" ، وكان رأى الابنة الوقحة بالنسبة له أكثر أهمية وبشكل لا يقارن مع آنييس الرقيقة .

إن كونديرا لا يسعى إلى الظهور بمظهر طيب وإنسانى ، ففى نبراته يمكن أن نلتقط أحيانًا شيئًا ما من قبيل تذمر العمر ، وفى واقع الأمر ففى "الخلود" شخصيات شابة ، كقاعدة ، قليلة اللطف : بريجيت ، بيتينا ، أصغر الأختين لورا ، عشيقها الطفولى برنار ، أما آنييس القريبة من قلب المؤلف فيمكنها أن تسمى الصبى الذى أشهر المسدس اللعبة عليها بـ "الأبله" ، وتتمنى الموت للفتاة التى تركب الموتوسيكل المقرقع ... إلخ ، والمؤلف يستهدف السؤال : لماذا بالذات" على أعلى درجة من درجات الأعمار يوجد مولود جديد ، ثم - طفل ، ثم - صبى ، وفقط بعد ذلك إنسان بالغ ، إن الإنسان قديم العهد - لقد أصبح على الأرض تمامًا ، عند أسفل سفح هرم القيم" ، علاوة على أن الشخص الميت لا ينتمى إلى نفسه : "ليس هناك أى قانون يحميه من الافتــراء ، حياته الخاصة تكف عن كونها خاصة ، لم يعد هناك أى شىء ينتمى إليه : لا الرسائل التى كتبها إليه محبوه ، ولا دفتر يومياته الذى أوصت له به أمه ، لا شىء ، لا شىء" ، كونديرا يرفض بشكل قاطع المتاجرة بسيرة حياة الكاتب ، يسخر من القراء الذين يتصورون كتابات الكتاب الكبار المبنية على الأوهام والنميمة هى كتب عنهم هم ذاتهم ، ولكن مع ذلك فالكاتب كما لو كان يتناقض مع نفسه حينما يقدم فى "الخلود" تصوره للعلاقة المتبادلة بين جوته وبيتينا واضعًا بين الشخصيات المعاصرة المختلفة كاتبًا باسم كونديرا ، بيد أنه فى ذلك التناقض توجد تلك السخرية من النفس ، والتى تخفف من حدة "النفور من الناس" فى نبرات المؤلف .

فى التأملات الروائية - الفلسفية لكونديرا يُحَس بشكل دائم الميل نحو التقدير الأكثر دقة ، وبقدر الإمكان ، للكرامة الإنسانية ، ولرسائل الإنسان ، ولقيمة الحياة الإنسانية ، الكاتب لا تعجبه المقاييس العامة السائدة للجمال ، والخير ، وأقل من ذلك ، الإخلاص والولاء لأى من المثل الاجتماعية العليا ، وهو يرتدى المثل الأعلى فى مفهوم الشعر ليس كهدير انفعالى أو تزيين للحياة ، وإنما كحكمة حياتية من نوع خاص ، فى "خيانة الوصايا" يدور الحديث عن أن كافكا فى رواية "المحكمة" قد "أنشأ نموذجًا فى غاية الشعرية لعالم غير شعرى على الإطلاق"(٢٢) وهذا يثبت قوة موهبته ، وإمكانية فهم الشعر فى رأى كونديرا هى شرط الحرية الداخلية وسعادة الإنسان ، إن كونديرا لا يريد أن يصير نبيًا ، وبالتالى يسخر من الدعاوى الوعظية التبشيرية للأدب ، غير أنها فى "الخلود" وبعيداً عن أى شك لا "تستهدف الأسئلة" فقط بل يتم تصفيتها بعد

ترشيحها فى بعض الأحيان حتى بمسحة وعظ خاصة ببعض الحقائق العزيزة على المؤلف .

فى أحداث الرواية المرتبطة بالعصور التاريخية المختلفة تتكرر نفس تلك التفاصيل والموضوعات " "الأفكار قليلة ، والناس كثيرون" ، "الإشارات قليلة ، والناس كثيرون" ، التلويحة الرشيقة لليد تتحول من السيدة المتقدمة فى السن بحمام السباحة إلى آنييس ، وتتقبلها منها لورا ، خريستيانا تطيح بالنظارة من فوق بيتينا ، آنييس تحطم نظارة لورا السوداء التى تستدعى الامتثال للعذاب والمعاناة ... إلخ ، ولكن ذلك مجرد "روابط" خارجية للنص الروائى ، والموضوع الرئيسى النافذ إلى ، والموحد لأجزائها غير المتجانسة قد كُتِبَ بأشعار جوته التى تسمعها آنييس فى الطفولة من أبيها ، "وستدركون إلى أى مدى تصل روعة هذا الشعر لو استطعتم فقط قراءته بالألمانية" يقنعنا كونديرا ، ولعل الأمر ليس فى جمال هذا النص بقدر ما هو فى الفكرة التى تتغير بشكل متملص على حد سواء مع تغير رنين الصوت حتى فى تلك الترجمة العبقرية لـ "أعالى الجبال" التى كتبها ليرمنتوف ، إن آنييس الصغيرة لم تستطع فهم الحكمة العميقة لأشعار جوته ، ولكنها ظلت تلازمها على الدوام ، إنها تحلم بالابتعاد عن بهرجة الناس وضجيجهم فتظل تتجول فى ممرات جبال الألب السويسرية ، آنييس لا تستطيع أن تفهم غضب أختها التى تشاجرت مع عشيقها الشاب : لكن كان يمكنها أن تستمتع فى هدوء بالوحدة وبموسيقا مالير ، إن الكاتب يتذكر أن خريستيانا الدنيوية الساذجة كانت تستلقى بمتعة على الأعشاب كى تراقب السحابات السابحة فى السماء : "إننى حتى أشك أنها فى تلك اللحظات كان بإمكانها أن تكون سعيدة ، والإنسان ذو النفس المتضخمة لا يريد الاعتراف بذلك لأنه هو ذاته المحترق على نار الـ "أنا" الخاصة به لم يقترب أبدا من السعادة" الوحدة ، السكينة ، الطبيعة ، الموسيقا أو الهدوء على هذا النحو تظهر السعادة للمؤلف ولأبطاله المحبوبين ، جوته فى الحياة الأخرى يسعى إلى "اللاوجود الكلى" – هذه هى السكينة ذاتها من قصيدته الشهيرة : "أنت تستريح أيضاً" المتماشية مع أحلام أبطال تشيخوف فى "الخال فانيا" : "نحن نستريح" .

إنَّ "السكينة فوق جميع القمم "لجوته مكتوبة على النقيض من الضجيج والبهرجة ، ضجيج وبهرجة الحياة المعاصرة : لوسائل الإعلام الجماهيرية الموجودة فى كل مكان ، لشوارع باريس الممتلئة بالجموع المسرعة من الناس والسيارات ، للمظاهرات غير المجدية من أجل شىء ما وضد شىء ما ، للفوضى الأيكولوجية للبروفيسور أفيناريوس الذى ثقب إطارات السيارة التى لوثت الهواء .

إنّ الفكرة الفلسفية التساؤلية للرواية تصبُّ بصورة وثيقة مع النسيج الفنى لعملية السرد ، الأمر الذى يجعل - بدرجة عالية - أسلوب الكاتب واضحًا على نحوٍ مدهش ، وبعيدًا على الإطلاق عن الزخرفة ، ومتفردًا أيضًا فى إيجازه ، واللغة الأدبية الصارمة لكونديرا والتى مع ذلك لا تقل حيوية وحياة تتميز بشكلٍ حاد عن اللغة العامية الشبابية ولغة أهل المدينة التى تدفقت بجزالة فى النصوص السردية التشيكية بالسنوات العشر الأخيرة ، المؤلف نفسه يفسِّر اقتصاد ووضوح أسلوب خطابه عن طريق الاعتناء بدقة ترجمات أعماله التى يتابعها هو بنفسه وباهتمام شديد ، فلا يوجد هكذا أناس كثيرون فى العالم يقرأونه بالتشيكية ، وهو يرى أن الترجمات الفرنسية التى ضُبِطَتْ من قِبَله بشكل دقيق ومحكم هى المطابقة للنص التشيكى ، ولكن فى الواقع العملى فهم كثيرًا ما يقومون بترجمة كتبه من الإنجليزية أيضًا ، ومن ثم فالفهم غير الدقيق قادر على تغيير أى نص ، وقد قام كونديرا حتى بعمل معجم مكون من ثلاثة وسبعين كلمة والتى غالبًا ما يستخدمها مثل (قول مأثور ، طابع ، لخمة ، مخاطبة الغرائز ... إلخ) ، وذلك لكى لا تحدث أخطاء أو تحريفات ، ولكن جوهر الأمر بالطبع ليس فقط فى الاعتناء بالترجمات فعلى أية حال ليس الأمر فى ذلك بالدرجة الأولى ، وما يريد أن يقوله الكاتب هو أنه من الضرورى التحدث بدقة شديدة ، وهو يسعى إلى اختيار كل ما هو أكثر أهمية وكفاية من الجمل ، ونصه الذى يتطلب قراءة يقظة وبطيئة يكافئ القارئ بالمرونة المدهشة للصور المتولدة فى المخيلة ، وبالانجذاب إلى عملية التأمل والتفكير فى قضايا الوجود النهائية .

إن كونديرا يصف المظهر الخارجى لشخصياته بتقتير شديد ، وعمر البطل بالنسبة له يمتلك أهمية كبيرة ، كما أن الرواية تبدأ بالجمل التى تقدمها إلينا السيدة المتقدمة فى العمر عند حمام السباحة : "من الممكن أن يكون عمر هذه السيدة ستين أو خمسة وستين عامًا ..." ، وأثناء رصد التقلبات لقصة بيتينا وجوته يُذكِّر المؤلف كل مرة كم عمره ، وفيما تَبَقَّى ، وكقاعدة يكتفى بملاحظات من قبيل "سمين" ، "طويل" ، "جميل" ، بيد أن القارئ "يرى" الأبطال وإلى أى مدى تكون طبائعم وتصرفاتهم معبرة ، وإذا كان كونديرا - على أية حال - يعطى توصيفًا خارجيًا للشخص فذلك يعنى جهدًا دلاليًا كبيرًا غالبًا ما يكون مجازيًا ، وهكذا ففى الفصل الأخير (الحديث يدور فى نفس الصالة الرياضية التى يوجد بها حمام السباحة ، حيث بدأ ، وحيث يجلس الآن الكاتب

كونديرا مع البروفيسور أفيناريوس وبول) تظهر لورا "سيدة فى حدود الأربعين بوجه جميل وهيئة ممتازة على الرغم من ساقيها القصيرتين بعض الشىء والمؤخرة التعبيرية التى رغم ضخامتها قليلا تبدو كسهم سميك يشير إلى أسفل "المؤخرة التعبيرية" للورا والتى تُعْرَض للقارئ بعد أن عرف قصة هذه المرأة بكل غرامياتها وغضباتها ، والمشاهد الشهوانية – الجنسية المتشنجة مع برنار ، والعناقات العاطفية مع بول ، ومشاجراتها العنيفة مع بريجيت ، تضع النقطة الأخيرة فى عملية كشف ليس فقط المرأة ، وإنما بشكل عام أى يقين ذاتى عدوانى .

"الخلود" رواية فرنسية بحدثها الأساسى وأبطالها ، وقد تم تضمينها تواريخ الثقافة العالمية ، وقبل كل شىء – الألمانية ، والروسية أيضًا (المناقشة حول "الروح الروسية" ، والبرهنة بأمثلة من الأدب الروسى) ، والأمريكية (فى العالم الآخر يتبادل جوته الحديث مع همنجواى) ، وتظهر من حين لآخر أيضًا ذكريات حول تشيخوف ، عن براج – تهكمية مثل كل الرواية التى تعتبر أكثر فلسفة من جميع أعمال كونديرا الإبداعية ، ومع ذلك تُحَس فيها أيضًا تجربة المشاركة الروحية للمؤلف فى حركة ربيع براج .

فى "فن الرواية" كتب كونديرا : "يوجد اختلاف جذرى بين طريقة تفكير الفيلسوف والروائى ، فهم غالبًا ما يتحدثون عن فلسفة تشيخوف ، كافكا ، موزيل ... إلخ ، ولكن جربوا أن تستخرجوا المنظومة الفلسفية المنطقية من أعمالهم ! إنهم حتى عندما يصرحون بأفكارهم على نحو مباشر ، فى ملاحظاتهم أو فى دفاتر يومياتهم ، فسوف يكون ذلك على الأرجح مجرد تدريبات على التأمل ، لعبة تناقضات ظاهرية وارتجالات أكثر منها ترسيخًا للفكرة وتأكيداً عليها"(٢٣) ، هذا يمكن قوله أيضًا عن رواية "الخلود" :لا ينبغى أن نحاول إقامة منظومة فلسفية منطقية على أساسها ، ولكنها مع ذلك تطرح وجهة نظرها الفلسفية الخاصة للعالم وللإنسان ، وكذلك تلك الفلسفة الروائية الحقيقية للحياة المعاصرة ، والتى تدعو إلى "اللاعدوانية المتبادلة ".

كتب كونديرا روايته التالية "البطء" (١٩٩٥م) بالفرنسية ، وتمت ترجمتها إلى العديد من اللغات ، ومن ضمنها الروسية ، ولكنها لا توجد بعد فى طبعتها التشيكية ، وعن السؤال حول لماذا انتقل إلى اللغة الفرنسية ؟ يجيب الكاتب بسخريته الدائمة : "أنا نفسى مندهش لذلك ، بالطبع ، أنا أعيش فى فرنسا طوال عشرين عاما ، ولكن

لاتظنوا أن اللغة الفرنسية قد أصبحت بالنسبة لى هكذا طيعة وسهلة مثل لغتى الأم ، عندما أتحدث بالتشيكية ، فالكلمات تتوالى من تلقاء نفسها بدون أى جهد يُذْكَر ، بدون تحكم ، من الممكن أيضًا (الوجه الآخر لأية سهولة) بدون الحضور الكامل للروح ، ولكن عندما أتحدث بالفرنسية فلا يوجد أى شىء سهل ، ولا يمكن لأية تلقائية فى الحديث أن تساعدنى ، كل جملة – إنجاز ، نفحة جسارة ، ثمرة تفكير ، اكتشاف ، اختراع ، مغامرة ، مفاجأة ، وكل تعبير يتطلب جهدًا روحيًا هائلاً ، إن اللغة الفرنسية لن تحل أبدًا محل لغتى الأم ، فهذه لغة شغفى وتوقى ، ويمكننى مقارنة علاقتى باللغة الفرنسية بحب ميئوس منه لصبى فى الرابعة عشرة لجريتا جاربو ، فهو يأتى إليها ويتحدث عن رغباته العارمة ، أما هى فتتطلع إلى المسكين وتقهقه فى مرح ، هو يقول لها بصوت متهدج : "أنا أريد مضاجعتكم أنتم وليس أى أحد آخر ، معقول أنكم لا تريدون نفس الشىء ؟ "ولكن جريتا لا تستطيع التوقف عن الضحك : "مضاجعتك ؟ ولكننى لا أريد على الإطلاق ! "ومع ذلك فالرفض يُقَوِّى الحب فحسب ، وكلما لسعتنى اللغة الفرنسية أقل ، أتأجج شوقًا إليها على نحو أكبر"(٢٤) .

الانتقال إلى اللغة الفرنسية التى ترجم إليها مسرحيته "جاك وسيده" (١٩٨١م) والتى كتب بها مقالاته ،كانت – ولا سيما – بالنسبة لكونديرا مفاجأة حتى أنه لم يعد إلى لغته الأم بعد انهيار نظام "التطبيع" ، "وفى نوفمبر ١٩٨٩ م – اعترف هو – أنا أشعر بموجة فرح هائلة بخصوص نهاية الاحتلال ، ولكن أيضًا بحزن : لقد جاء هذا التغيير بالنسبة لى متأخرًا جدًا حتى أكون قادرًا – بل وراغبًا – مرة أخرى فى تغيير حياتى ، واستبدال وطنى مرة ثانية"(٢٥) ، إن رواية "البطء"التى كُتِبَتْ بالفرنسية وعن الأوضاع الفرنسية ، والتى استقبلت الحركة النقدية الفرنسية صدورها بحرارة شديدة ، لأسباب كثيرة من ضمنها اختيار اللغة الفرنسية ، واصلت التأملات الروائية – الفلسفية لكونديرا حول الحياة التى صُوِّرَتْ بشكل واضح جدًا فى "الخلود" بعد أن أدخل عليها – على التأملات – ظلالاً سوداوية ، ونقاشات سياسية جديدة .

تلك الرواية غير الكبيرة على مستوى الحجم (١٥٤ صفحة فى الأصل) تُضَفِّر مثل "الخلود" مرحلتين تاريخيتين متباعدتين ، وأحداث أدبية ولوحات للحياة المعاصرة ، يوجد فيها الكاتب كونديرا الذى يختلق أبطاله ، وزوجته ، فيرا التى قام هو باختلاقها ، تحلم ، يدور الحدث فى قصر على ضفة نهر السين تحول فى الوقت الحاضر إلى ذلك الفندق الذى يحضر إليه الكاتب مع زوجته فى نهاية الأسبوع ، كونديرا يتذكر ويعيد إنشاء

رواية فيفان دينون القصيرة "بلا غد" (١٧٧٧ م) عن مغامرة عاطفية لفارس شاب فى قصر "مدام دى ت" ، يتأمل فى القرن الثامن عشر المُحبب إلى قلبه ، وفى حياة اليوم التى تعلن عن نفسها فى الرواية ، فى الجدران العتيقة للقصر - الفندق ، كل ذلك التأمل على شكل مؤتمر دولى منعقد هنا لعلماء الحشرات ، إن النفور الحاد فى رواية "الخلود" من البهرجة والعدوانية يتم التعبير عنه هنا - وقبل كل شىء - فى النفور من العجلة ، والسرعة المعاصرة المجنونة فى تسابق السيارات على الطريق كما فى أمور الحب على حد سواء ، وقد وُضعَتْ ألعاب الحب البطيئة للقرن الثامن عشر وتأطيرها التعبيرى المنمق على النقيض من التمرينات الذهنية العقيمة المعاصرة والشهوانية السوقية المبتذلة .

هنا فى هذه الرواية توجد بعض النماذج الشخصية الجديدة والهامة لدى كونديرا ، على سبيل المثال شخصية المثقف الأبيقورى بونتيفان التى أُحيطَتْ بجمع من المستمعين والمعجبين ، المؤلف يمقت الناس الذين يقدمون الشهرة العامة على كل شىء ، بونتيفان يسميهم "الراقصون" ، وخاصة بيرك "المثقف" الذى يتحرق شوقًا للظهور على شاشات التلفزيون ، والذى تُقْبِل "لحظة النجومية" المواتية لشهرته عندما تتاح له الفرصة للظهور - فى صورة - إلى جوار طفلة سوداء تحتضر ووجهها يغطيه الذباب ، ولكن مع التفحص أن بونتيفان نفسه "راقصًا" ، بل وزد على ذلك أيضًا الشاب فانسان الذى يؤلهه ويقلده ويحب قيادة الموتوسكل بسرعة ، العجلة فى رأى كونديرا معادل لفقدان الذاكرة : "هناك علاقة سرية بين البطء والذاكرة ، بين السرعة والنسيان ... فى الرياضيات الوجودية تأخذ هذه التجربة شكل معادلتين أساسيتين : درجة البطء تتناسب طرديًا مع قوة الذاكرة ، ودرجة السرعة تتناسب طرديًا مع قوة النسيان"[٢٦] .

فى "البطء" يواصل كونديرا الجدال الحاد مع سلطة وسائل الإعلام ، ولكن الروائى يشدد على الاعتماد المتبادل لكل من "العرض والطلب" على بعضهما البعض ، وكذلك المجد وفقدان الحرية الشخصية ، بعد اختراع الصور أصبح المجد شيئًا آخر تمامًا عما كان عليه بالماضى ، الملك التشيكى فاتسلاف الذى عاش فى القرن الرابع عشر كان يتخفى فى الأسمال ويتبادل الأحاديث باطمئنان مع رواد حانات براج الحقيرة ، ولكن انظر ... الأمير تشارلز لا يمكنه أن يختبئ فى أى مكان من عدسات المصورين : "تقولون أنه إذا تغيرت طبيعة الشهرة فلن يمس ذلك إلا قلة قليلة من الأشخاص المتميزين ، أنتم على خطأ ، لأن الشهرة لا تهم المشاهير فقط ، وإنما تهم كل إنسان

... كل واحد ، العالم كله ، يفكر فى إمكانية – ولو فى الأحلام – أن يصبح موضوع شهرة كتلك (ليس طبعًا شهرة الملك فاتسلاف الذى يتسكع فى بارات البيرة ، وإنما شهرة الأمير تشارلز الذى يختبئ فى حمام بالطابق السابع عشر تحت الأرض) ، تلك الإمكانية مثل الظل ، تتبع الجميع ، وكل واحد ، وتغير حياة الناس كلها ، لأن (وهذه بديهية أخرى معروفة فى الرياضيات الوجودية) كل إمكانية جديدة يكتسبها الوجود حتى الأقل احتمالاً تغير الوجود بصورة جذرية" .

هذه الرواية بطبيعتها الوجودية – الفلسفية الخاصة كُتِبَتْ بالفرنسية إلا أنها بمستوى أكبر كثيرًا من "الخلود" قد نفذت إلى عمق الموضوعات السياسية التشيكية ، ففى كلٍ منها يمكن العثور بدون جهد على صدى النقاش القديم بين كونديرا وهافل حول حركة المنشقين ، وكذلك على رد فعل الكاتب على مؤاخذات الحركة النقدية التشيكية الانشقاقية .

إنَّ م . يونجمان المذكور آنفا فى مقالته الصادرة على نفقته الشخصية بعنوان "التناقض الظاهرى لكونديرا" (١٩٨٦ م) ، وأثناء تفسيره لماذا ينظر القارئ ببعض الشك إلى تشخيص كونديرا لحقيقة "التطبيع" ، وأشار إلى عدم دقة الوقائع التى جاءت فى رواية "خفة الوجود التى لا تُحتمل" ، فالبطل الرئيسى للرواية الجراح توماش لم يستطع أن يصير منظف نوافذ ، كان ذلك مصير الكتاب ، والصحفيين ، والمحررين ، ولكن العاملين فى ميدان الطب كان محرمًا عليهم الانتقال إلى ميادين أخرى للنشاط ، فى تلك السنوات كان الناس لا يهربون من الريف إنما على العكس كانوا يذهبون إلى القرية التى كانت تعيش نسبيًا بشكل غير سيئ ... إلخ ، وأكثر ما ضايق يونجمان النظرة التهكمية للكاتب إلى أعمال المنشقين وجهودهم ، على سبيل المثال كتابة عرائض الاحتجاج وجمع التوقيعات عليها ، ورأى فى موقف كونديرا "ابتذال لكل ما كان يقاوم النظام"[٢٧] ، وبينما يُقَدِّر هو موهبة الكاتب ويعترف باستحقاق "خفة الوجود التى لا تُحتمل" النجاح ، إلا أنه يبدى عدم رضائه عن الشكل الفنى أيضًا : حول سكونية الطبائع ، وحول – حسب رأيه – سطحية الأفكار الفلسفية فى الرواية .

لم يدخل كونديرا فى أى جدال مباشرة مع نقاده ، ولكن كما يبدو لى فقد أصغى إلى ملاحظاتهم عندما قام بإكمال شكل رواياته ، وتفسيره لفكرة الأساليب بمقالاته النظرية ، ولكنه مع ذلك لم يغير الجنس الأصلى لطبيعة الروايات ، ولم يغير أيضًا

النظرة الساخرة إلى الحركة الانشقاقية التشيكية ، وهذا الموضوع لم يدوِّ في "الخلود" ولكنه في "البطء" عاد مرة أخرى ليظهر كأحد الموضوعات المركزية .

إن العالِم التشيكي الذي يقارب الستين من عمره ، والذي لم يفتح أبدًا ولو واحدة من أي نوع من أنواع الذباب ، يأتي للمشاركة في مؤتمر علماء الحشرات المنعقد في فرنسا ، وكان هذا العالم قبل انفجار ربيع براج يرأس قسمًا في معهد علمي ، وبعد مجيء القوات السوفيتية ، وخوفًا من أن يذيع صيته كشخص يتعاون مع العدو ، وافق على تقديم المكان الذي تحت إمرته من أجل عقد اجتماع للاحتجاج ، بسبب ذلك طردوه من المعهد ، وظل طوال عشرين عامًا يعمل كعامل بناء - حافظ على صحة يُحْسَد عليها ، ونَمّى عضلاته ، ولكنه انصرف تمامًا عن العلم ، إن نموذج شخصية هذا العالم (أو بالأحرى - العالم السابق) بلقبه تشيخوريبيسكي صعب النطق له على أقل تقدير ليس مدلولا واحدا ، الكاتب يسخر من بطولته اللاإرادية - بسبب الخوف من إدانة المجتمع - التي كلفته مستقبله العلمي ، ويسخر من وطنيته التشيكية التي تدفع عالم حشرات إلى أن يشرح للفتاة التي تقف عند طاولة تسجيل الأسماء قيمة إصلاحات جان هاس في طريقة كتابة اللغة ، السكرتيرة التي ليست لديها القدرة على نطق لقب العالم ، بل تنطقه بشيء ما مشابه لطنينه التشيكي ، تخلط أيضًا بين جان هاس ومارتن لوثر ، في المؤتمر انتوى تشخوريبسكي أن يبدأ بقراءة البحث الذي أعده حول اكتشافه القديم لنوع معروف من الذباب ، ولكن بدلاً من ذلك وعلى نحو مباغت له هو نفسه بدأ الكلام حول مطاردة الانتلجنسيا بعد عام ١٩٨٦ ، وعن سروره بالعودة إلى العلم ، أما نص البحث فقد ظل على ذلك الحال في جيبه .

في العدد (٥) من مجلة "الأدب الأجنبي" لعام ١٩٩٧ م وفي فصل بعنوان "عودة إلى ما كُتِبَ" تم نشر ترجمة رواية دينون "بلا غد" ، والتي أخذت العنوان الغريب "لا غد ولا بعدئذ" وكذلك مقال س . زينكين بعنوان "دينون ، بلزاك ، كونديرا : من ما قبل الرومانتيكية إلى ما بعد الحداثة" ، وكانت هذه المادة الملائمة والشيقة تسمح ، على ضوء تفسير كونديرا ، بإعادة قراءة دينون من جديد ، وتتبع عملية انتقال التقاليد الأدبية على مدى قرنين من الزمان ، بيد أنه - ومن وجهة نظري - لم تستطع المقالة أن تفسر بدقة الواقعة التي حدثت مع عالم الحشرات التشيكي في "البطء" ، يتحدث س : زينكين عن الامتحان الشفهي في فرنسا لقضية اللباقة التي تحدث عنها أستاذ ألماني ، فيكتب : "كما هو معروف ، فالعالم التشيكي لدى كونديرا بعد أن قال أول

كلمات الترحيب ترك المنصة ، وبسبب اضطرابه نسى قراءة البحث نفسه ، أما العلماء الباقون – وكأن شيئًا لم يحدث – واصلوا اجتماعهم غير منشغلين بما سيشعر به زميلهم حينما يتنبه لذلك فجأة"(٢٨) ، ولكن هذاالمشهد ، كما وُصِفَ فى الرواية ، من المستبعد أن يُقَدَّم أساسًا لإدانة الفرنسيين فى عدم اللباقة ، إن الحديث يدور عن شىء آخر تمامًا .

العالم التشيكى الذى لم يقم ، من وجهة نظر كونديرا ، "بأى عمل شجاع أو جرىء" ، كان يشعر فى المؤتمر بأنه بطل من جراء الاهتمام العام بالمصير الدرامى لتشيكوسلوفاكيا : "وهكذا تكون المعادلة النهائية : العالم التشيكى فخور لأن بركة الحدث الإخبارى العالمى الجلل قد شملته ، وهو يدرك جيداً أن تلك البركة تضعه فى مكانة متميزة عن العلماء النرويجيين والدنماركيين والفرنسيين والإنجليز الموجودين فى القاعة" ، وقد عُرِضَ بشكل نفسى دقيق كيف أن كبرياء العالم الذى غره بنفسه قد قام معه بمزحة ثقيلة خشنة : بدلاً من قراءة البحث ، أدلى بحديث سياسى نمطى يدعو إلى التصفيق ، وبالفعل قد حصل عليه ، أما ارتباك الموقف بخصوص البحث الذى لم يقرأ ، فقد شعر به الجميع ما عدا العالم التشيكى نفسه : "أدرك الجميع أن ذلك السيد صاحب الاسم الذى ينطق بصعوبة قد بلغ به التأثر مداه لدرجة أنه نسى قراءة بحثه عن اكتشافه لنوع جديد من الذباب ، وعرفوا أنه من عدم اللياقة تذكيره بذلك ... " ، إن سخرية المؤلف موجهة فى المقام الأول إلى عالم الحشرات التشيكى الذى فقد منذ زمن ارتباطه الروحى بالعلم ، والذى ظل بعد خطبته الغريبة فى حالة من "الخفة السوداوية الحزينة" : "الوضع المضحك الذى هوى مثل الثلج على رأسه ، عَمَّقَ فقط من سوداويته الملازمة ، وجعل قَدَرَه أكثر حزنًا ، ومن ثم أكثر جمالاً" .

إن التصوير الساخر لتفسير موضوع ربيع براج يتم الإشارة إليه على وجه الخصوص بالكلمات الحماسية عن المقاومة البطولية للإنتلجنسيا التشيكية ضد النظام الشيوعى ، تلك الكلمات التى قالها "الراقص" بيرك الذى يخلط بين براج وبودابست ، فبدون أن يحسب حسابًا للحقائق يقول فى المقابلة التلفزيونية : "نعم ، يسعدنا أن نرحب هنا بين هذه الجدران بعالم الحشرات التشيكى الكبير الذى بدلاً من أن يكرس حياته كلها للعلم ، كان عليه أن يقضيها فى السجن" ، وفى استرساله يعرض بيرك إنشاء جمعية فرنسية – تشيكية للحشرات باسم ميتسكيفيتش قامعًا بتيار من العبارات الجميلة تشيخوريبسكى الذى يحاول تذكيره بأن "ميتسكيفيتش ليس تشيكيا" .

من الممكن أن يبدو للوهلة الأولى أن الكاتب ينظر بسخرية إلى حركة المنشقين ، وليس من المدهش أن أعماله الأخيرة لا تستدعى التفاؤل لدى العديد من المثقفين التشيكيين الذين لهم ماضٍ انشقاقىّ ، وإذا أضفنا إلى ذلك أن أنصار الأفكار الاشتراكية لا يتقبلونه كسابق عهدهم ، يصبح واضحًا ومفهومًا لماذا يحظى الآن كونديرا فى بلده الأم بإجلال أقل مما فى الخارج ، إلا أن هناك تصوراً بأن الكاتب لم يكن يود تفنيد أو تبجيل نضال المثقفين ضد النظام التوتاليتارى ، وإنما كان يتتبع هدفا آخر ، لأنه هو نفسه فى عام ١٩٦٧ م – ١٩٦٩ م تحدث بحرارة وطنية لا تقل عما هى عليه لدى عالم الحشرات – عامل البناء ، عن الشعب التشيكى كـ "واحد من أكثر الشعوب المثقفة والمفكرة" ، وعن اتصاله غير العادى بالثقافة ، وهكذا فهو بمعنى ما محدد أيضًا من آرائه الشخصية فى مرحلة حماس الإصلاحات ، وكأنه يدفع بذلك إلى إدراك الجوانب المختلفة لحركة ربيع براج بشكل موضوعىّ .

هذا وينبغى أيضًا مراعاة أن كونديرا فى مقالاته وأبحاثه على مدى السنوات العشر الأخيرة يقوم بتطوير نظرية الرسالة التاريخية لأوروبا الوسطى ، ولثقافة وسط أوروبا فى المقام الأول ، وقد فجرت مقالته الصادرة فى عام ١٩٨٤ م بعنوان "تراجيديا أوروبا الوسطى" (وبتسمية أخرى "سرقة الغرب") جدالاً دوليًا واسعًا ، وهى التى ظهرت فى وقت واحد تقريبًا فى مجموعة من المجلات باللغات التشيكية والإنجليزية والفرنسية والألمانية ، ولغات كثيرة أخرى ، وتم إعادة طبعها أكثر من مرة فى وقت لاحق ، فى تلك المقالة يؤكد كونديرا أن "أوروبا الوسطى فى بداية قرننا هذا ، وعلى الرغم من ضعفها السياسى كانت ذات شأن ثقافى عظيم ، بل ومن الممكن أن تكون أهم مركز ثقافى"(٢٩) ، هنا على وجه التحديد قد تركزت روح أوروبا التى هجمت عليها الثقافة "الروسية" الشرقية ، العدوانية عام ١٩٤٥ م على وجه الخصوص ، إلا أن المأساة الحالية تتلخص من وجهة نظره ، وليس حتى فى ذلك الهجوم ، بل فى أن أوروبا ذاتها قد فقدت الفهم الحقيقى للقيم فى أيامنا هذه.

فى "البطء" ، حينما يخلط بيرك المغالى جدا – ممثل الأمة الفرنسية العظيمة التى يعبد كونديرا لغتها بشوق لا أمل فيه "لصبى فى الرابعة عشرة لجريتا جاربو" – بين عواصم وسط أوروبا ، ولا يميز الكلاسيكى البولندى من التشيكى ، فى ذلك من المستحيل ألا نسمع على حد رأى كونديرا "الضحك الشيطانى" الناجح ، واللوم المر لإنتلجنسيا أوروبا الغربية ، وللسعادة بمآثر الماضى غير عابئين برؤية الواقع الآنى والمخاطر التى تتهدد الحضارة الأوروبية .

وكما أن كل ذلك عموماً نمطياً بالنسبة لكونديرا فالتفكير في الموضوعات الكونية العامة مضفور في "البطء" بتصوير التقلبات الجنسية ، ولكن يمكن استشفاف بعض الضيق في نبرة المؤلف ، فهو أقل تروياً ، وأكثر قسوة في إعطاء الصفات ، ذلك يتجلى في المشاهد الشهوانية الجنسية التي تشغل في الرواية مكاناً كبيراً وتتفاوت من حيث تنوع ابتذالها ، وبالطبع ففي وجود الرغبة يمكن إعطاء جميع الأحداث الشهوانية - الجنسية تفسيراً فلسفياً ، وعلى سبيل المثال كيف أن فانسان "الراقص" المبتدئ الذي يحلم بـ "فتحة شرج" صاحبته الجديدة جولي ، وحينما يعثر على مدخل إليها يتضح أنه غير قادر على عمل أي شيء ، إن المشاهد الشهوانية - الجنسية قد صيغت بحس كوميدي رائع ، فهي في واقع الأمر تستدعي الضحك ، أما وجود عالم الحشرات التشيكي سيئ الحظ يعطي لكل شيء صبغة سوداوية حزينة ، وعلى أية حال فمع ذلك يتضح أن الشعور بالحدود في تلك الأحداث يختل بسبب التوسع المفرط .

إن كونديرا لا يمل من تكرار أن الرواية لا يجب أن تربي أحد ، ولا يجب أن تؤكد الحقائق الثابتة ، غير أنه في رواية "البطء" ، "الغاضبة" بما فيه الكفاية ، يمكن التكهن بصيغة السعادة التي عذبت المؤلف ، والتي يسعى إلى الإيعاز بها للقارئ ، ففي "الخلود" كان أكثر الناس قرباً لامتلاك هذا السر هم أنييس وخريستيانا وجوته العظيم كلٌ على طريقته ، وفي "البطء" يتضح أن الفارس الشاب ، في رواية دينون ، الباعث لخيال الكاتب والموجود في نهاية الرواية يقف عند باب القصر - الفندق في نفس الوقت مع فانسان ، وكونديرا وزوجته ، فانسان يتجه إلى الموتوسكل ، إلى الآلة ، "التي بمجرد أن يركبها سينسى كل شيء ، حتى نفسه" ، الأمر الآخر - إنسان القرن الثامن عشر : "أريد أن أواصل تفكيري في الفارس وهو يسير ببطء نحو الكارتة ، أريد أن أستمتع بإيقاع خطواته ، فكلما صار هو أقرب إلى الكارتة ، أصبحت هذه الخطوات أبطأ ، في ذلك البطء أكتشف الدليل على السعادة" ، بعد ذلك يأتي التوسل الموجَّه ، طبعا ليس فقط إلى ذلك البطل "النصي" : "لديَّ إحساس غامض أن أملنا الوحيد معلق على قدرتك أن تكون سعيداً" .

لقد كان كونديرا منذ خطواته الأولى على طريق الأدب غير نمطي ، فهو غير وفاقي بطبيعته ، مواقفه وكتبه تستدعي الجدال والاختلاف ، ولكنها جديرة بأرفع أنواع القراءة المتيقظة والمتعقلة في جميع التفاصيل ، لقد وحَّد في نفسه بتناقض ظاهري الكاتب الناجح للدولة الاشتراكية ، المحافظ على الحقائق الثقافية والأيديولوجية ،

المنشق ، المهاجر ، غير الوفى ، الوطنى المتحمس والخائن للغة الأم ، الشخصية العامة والفيلسوف المعتزل للمعارك السياسية ، كتبه تتساءل وتشك فى السائد والمتعارف عليه ، وهو يفضح الأنظمة التوتاليتارية ويسخر من الناس الذين يوجهون إليه الوخذات الانشقاقية ، فى كتبه وخاصة رواياته "الفرنسية" الأخيرة يحاول كونديرا الخروج إلى إدراك فلسفي للحياة المعاصرة عن طريق صدم الماضى البعيد والحاضر الآنى ، والسياسة ، والشعر ، والجنس ، وفى رأيه – فى الوقت الحاضر – أن الروائى لا يملك الحق فى تقييد نفسه بالانتماء والانحياز لا إلى المذاهب السياسية ، ولا الدين ، ولا الأيديولوجيا .

"أنت شيوعى ، يا مسيو كونديرا ؟ "–" لا ، أنا روائى" .

"أنت منشق ؟" – "لا أنا روائى" .

"أنت يسارى ، أم يمينى ؟" – "لست هذا ولا ذاك ، أنا روائى"(٣٠) .

إن الرواية عند كونديرا ، فقط ، هى التى تعطى – بطريق التجريب – الإمكانية على فهم الحياة بشكلٍ ملائم ، وفقط الرواية التى لا تُبَسِّط أى شىء ، والتى تشك فى كل شىء هى الوحيدة القادرة على مساعدة الإنسان لكى يحدد اتجاهه فى العالم المعاصر ، ويقوم ولو حتى بخطوة صغيرة ، وحتمًا بطيئة ، على طريق السكينة والسعادة .

(١) K. Chvatik, pohledy na ceskou literaturu z ptaci perspektivy, Praha, 1991, s. 83.

(٢) فيتيزسلاف نيزفال ، الأعمال المختارة فى مجلدين ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٣٨ .

(٣) "Nivy zivot", 1955, No 12, s.1306.

(٤) M. Kundera, Smesne lasky, Brno, 1991, s. 204.

(٥) "IV Sjezd ceskoslovenskych spisovatelu", Praha, 1968, s. 25.

(٦) IBidem, s. 28.

(٧) V. Havel, Dalkovy vyslech, Praha, 1989, s. 75.

(٨) "Svedectvi", 1990, No 89/90, Praha, s. 359.

(٩) Ibidem

(١٠) "Svedectvi", 1990, No 89/90, s. 365.

(١١) S. Richterova, Slova a ticho, Munchen, 1986, s. 37.

(١٢) "Ceska literatura", 1991, No 2, s. 155.

(١٣) M. Kundera, L art du roman, Paris, 1995, p.7.

بعد ذلك سوف تكتب أرقام الصفحات من هذه الطبعة بين قوسين كبيرين فى النص .

(١٤) M. Kundera, Les testaments trahis, Paris, 1993, s. 211

بعد ذلك سوف تكتب أرقام الصفحات من هذه الطبعة بين قوسين كبيرين فى النص .

(١٥) F. Sollers, Dabel vede bal. - In : M. Kundera, Nesmrtelnost, Brno, 1993, s. 339.

(١٦) M. Kundera, Nesmrtelnost, s. 347.

(١٧) الاقتباسات من عند م . شوكين ، مارينا تسفتايفا وبيتينا فون آرنيم (من ملاحظات تسفتايفا الموجودة على هوامش الكتب فى مكتبتها الخاصة) . - "قضايا الأدب ، ١٩٩٦ ، العدد ٤ ، ص ٣١٢ - ٣١٣ .

(١٨) H. Koskova, Hledani ztracene generace, Praha, 1996, s. 92.

(١٩) K. Chvatik, pohledy na ceskoh literaturu z ptaci perspektivy, s. 39.

(٢٠) M. Jungmann, Ceska prova v normalizacni. Tisnl. - "ceska literatura", 1991, No 2, s. 155.

(٢١) M. Kundera, Nesmrtelnost, s. 342.

(٢٢) M. Kundera, Les testaments trahis, p266.

(٢٣) M. Kundera, L art du roman, p.97.

(٢٤) K. N ovatorova, Jak Kunderovi Galove rozumeji. - "Lidove", 6 unora, 1992.

(٢٥) *M. Kundera , Nesmrtelnost , s344.*

(٢٦) جميع الاقتباسات الموجودة هنا تم الحصول عليها من الترجمة الفرنسية التى قام بنقلها إلى الروسية يورى ستيفانوف .

(٢٧) *"Svedectvi" , 1986 , No 77 , s. 157.*

(٢٨) مجلة "الأدب الأجنبى" ، ١٩٩٧ ، العدد ٥ ، ص ١٧٤ .

(٢٩) *"Promeny" , 1986 , No 1 , s.139.*

(٣٠) *M. Kundera , Les testaments trahis , s.191 - 192.*

دينون ، بلزاك ، كوندير‌ا

من ما قبل الرومانتيكية إلى ما بعد الحداثة

كان أول سماعي عن رواية ميلان كونديرا "البطء" بعد مرور عدة أشهر على صدورها مطبوعة في خريف عام ١٩٩٥ م وفي ظروف شبيهة إلى حدٍ مدهش بتلك الظروف الواردة في الرواية نفسها : أثناء مؤتمر علمي أقيم في فرنسا وإن لم يكن مكرسًا بشكل مباشر لعلم الحشرات ، إلا أنه خُصِّصَ لموضوع مثله من حيث الانتشار وخفة الوزن ، مثل الذباب والحشرات ، وهو اللباقة ، وبشكل إرادي أو غير إرادي كان عليَّ أن أتذكر ذلك المثال المحزن للشخصية المضحكة لدى كونديرا ، "العالم التشيكي" الذي لم يكن بوسعه على أية حال إظهار نفسه كما ينبغي في الميدان العلمي ، الأمر الذي يؤدي به دومًا إلى الإحباط ، وقصته بالذات - المشهد الفاشل لإلقائه التقرير أمام جمهور العلماء - أصبحت في مؤتمرنا موضع التحليل في كلمة هرالد فايتريخ (المثال الحي على التعاون الأوروبي ، وهو عالم ألماني يعمل أستاذًا في الكلية الفرنسية "كوليج دي فرانسيه" بباريس) ، ومن المعروف أن التشيكي المسكين في رواية كونديرا بعد تلفظه بعبارات التحية الأولى ترك المنصة بسبب شدة التأثر والتوتر وفاته أن يقرأ بحثه العلمي ، أما العلماء الآخرون فإنهم واصلوا الجلسة وكأنه لم يحدث أي شيء غير طبيعي ، ودون الانشغال بما سيشعر به زميلهم حين يعود إلى نفسه ، وفي رأي فاينريخ أننا نواجه هنا إخلالاً بإحدى القواعد الأساسية للمعاملة المحترمة أو الالتزام باللباقة تجاه الأجانب ، وهي القاعدة التي تتطلب إبطاء وتيرة الأقوال والأفعال لئلا يفقد الغريب غير المعتاد سيطرته على نفسه ، ويجد متسعًا من الوقت لكي يضبط الاتجاهات ويتوازن .

(*) ملاحظة

الاقتباسات والكلمات بين الأقواس الصغيرة والكبيرة وردت في هذا المقال بدون تعليقات على مصادرها ، ولكن كاتب المقال - الناقد والمترجم الروسي سيرجي زينيكين - قد أشار بهذه الاقتباسات والتقويسات إلى بعض الأمور الخاصة باللغة الروسية والمفاهيم المختلفة لبعض الكلمات في اللغتين الفرنسية والروسية ، ومن أجل عدم تشتيت القارئ بين الفرنسية والتشيكية والروسية ، رأينا - مع المعذرة - الاستغناء عن تعليقات كاتب المقال . المترجم

وقد أوضح فاينريخ منطقيًا معنى فشل هذا الفرنسى الممدوح برده إلى التبسيط للاتصالات القومية فى زمننا إذ أصبح السفر أسهل فأسهل وعدد الأجانب يتزايد ، وعليه سار الناس يتحرجون منهم ويتأنقون فى معاملتهم أقل فأقل ، ويؤكد كونديرا نفسه أمرًا مماثلاً بقوله أن الحياة المعاصرة قد تكاثر فيها عدد الأجانب جداً وأخذت وتيرة الحياة تتعجل السير بشكل لا يطاق ، ومن جراء ذلك صارت أمور الناس تسير بشكلٍ لا يليق بالبشر .

"البطء" هى أول رواية من تأليف كونديرا مكتوبة باللغة الفرنسية وغير مرتبطة من حيث الموضوع بوطنه تشيكوسلوفاكيا ، وإذا لم تكن تعتبر هامة فإنها على أية حال ليست القصة الرئيسية لعالم الحشرات التشيكى ، وموضع التعبير والنقد هنا ليس المجتمع التوتاليتارى ، وإنما هو مجتمع وسائل الإعلام الجماهيرية الملىء بالتيار الإعلامى حيث سرعان ما يحل محل كل خبرٍ خبر آخر لا يخضع لا للتذكر ولا للتحليل الهادئ ، وهذا يفرض على الناس مهارات التصرف العجول المرتجل الموجه إلى اللحظة الراهنة والنجاح اللحظى والزائل ، ولكن يبدو أن الوضع ليس بالجديد ، كان هراتسيا يدعو فى زمنه إلى "تصيد اليوم" والتمتع باللحظة ، بيد أن هراتسيا والفلاسفة الأبيقوريين قصدوا بالذات التمتع بها ، أما فى المدينة المعاصرة فينبغى أن نتمكن من استخدامها بشكل فعّال وهذا هو الفرق الشيطانى كما قال بوشكين ، فعلى أى أساس مثلا تُبْنَى جميع العروض التليفزيونية – الـ "شو" ؟ وإذا كنت قادراً على الإدراك وسنحت لك الفرصة للسيطرة على تلك اللحظة القصيرة واستطعت استخدامها بصورة نافعة ، وطالما هم يستمعون إليك وما تزال عدسات الكاميرات موجهة نحوك فأنت ماهر وأريب ، أما إذا لم تستطع وارتبكت وفعلت ما هو ليس فى محله (شأن عالم الحشرات التشيكى ذى الحظ العاثر – إذ أنهم منحوه بشكل شريف ومخلص الفرصة لقراءة بحثه !) إذن فتحمل النتيجة ، ولا تلومن إلا نفسك ، وفى مثل هذه اللعبة التى تشمل الحياة الاجتماعية بكاملها يوجد المختصون بها ، الذين يسميهم كونديرا "الراقصون" ، وهم الماهرون فى اللعب أمام أنظار الجمهور وتحديد النظر فى التحديق إلى الأمام بثقة ذاتية بالنفس أمام عدسات الكاميرات دون إغفالها حتى ولو للحظة واحدة ، ويمثل "بيرك العقلانى" النموذج المثالى لمثل هذا "الراقص" ، وهو التجسيد الذميم للتمدن الشكلى والعامل المساعد لموضوع الرواية الكوميدى ، وبالمناسبة فالمصيبة ليست فى وجود أولئك "الراقصين" بحد ذاته ، ولعل الشخصية الثانية من شخوص رواية كونديرا على حق فى شرحه الأمر حين يقول عن المجتمع المعاصر : "نحن جميعًا راقصون" وكل ما فى الأمر هو أن البعض أكثر نجاحًا فى أداء هذا الدور ، أما الآخرون فهم أقل توفيقًا فى أدائه .

إن التعجُّل والنظر الدائم نحو أفراد الجمهور الكسالى وغير المنتبهين ينتزعان من الإنسان الشعور بالواقع وبحركة الوجود : "حينما يجرى كل شىء بمثل هذه السرعة ليس بوسع أى أحد أن يكون واثقًا بأى شىء ... وحتى بنفسه ذاتها" ، فى هذا المجتمع يحبون مثلاً التحدث عن "الجنس" ويقدرون عاليًا الجسد العارى والمتعة الخلاعية ، إلا أنهم ينظرون إلى ذلك كما لو أن لا شأن لهم به ، وبنظرة متبرئة لراصد خارجى ، ومن كاميرا بعيدة جداً بحيث يصبح بالنسبة له - للراصد - أى عراء مهما كان حيًا أو جذابًا ليس إلا علامة على شىء ما مجرد ، ولا يعتبر حراً من هذه الإشارة سوى مؤلف رواية "البطء" الذى يحكم من أعلى على شخصية روايته غير القادرة على رؤية ما هو رئيسى : "وهو لا يحاول حتى أن يلتفت لينظر إليها ... ! تلك خسارته ... لأنها جميلة جداً "جولى" ... أما فانسان جاهل القلب ، فليس لديه فكرة ! ولكن ما أشاهده أنا هنا فى النهاية ، فهو عرى لا يدل على شىءٍ بالمرة ... لا يمثل شيئًا ... لا الحرية ولا البذاءة ، عرى مجرد من المعنى ، عرىٌ عارٍ ! كلٌ ما فيه أنه نقى وساحر للعقل !" .

إن الناس الذين حُرِموا من الثبات الداخلى والذين خُدِعوا بالنظرات الغريبة ليس بوسعهم التصرف بشكلٍ جميل وفى هدوء وتتابع ، تصرفاتهم غير مرتبة أو منظمة - هنا نعود مجدداً إلى اللباقة وفقدان اللياقة والأدب - وبالفعل هدف الأحداث التراجيكوميدية التى تشكل موضوع رواية كونديرا هو عبارة عن فضيحة كبيرة وسخيفة ولا معنى لها تنتقل من مشهدٍ إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى ، وأشكالها متعددة الصور: الموقف المخجل ... ذلك الفشل المخزى على مرأى ومسمع من المشاهدين ("خطاب" عالِم الحشرات التشيكى أمام المؤتمر العلمى) ، وكذلك الاستفزاز حيث الإخلال الاستعراضى العام بالتقاليد المرعية (اثنان من الشباب يُزمعان تنظيم عرض عام لعملية الاتصال الجنسى) ، والإهانة ... ذلك التهجم الفظ من طرف بيرك الطامع فى حب عشيقته مذيعة التلفزيون ، والمشهد العائلى بين تلك المذيعة وعشيقها ، والشجار بين هذا الأخير والعالم التشيكى سيئ الحظ الذى وقع مرة أخرى فى حالة حمقاء مورطًا نفسه فى خلاف لا شأن له به ... هنا نتذكر المشاهد الشهيرة للفضائح فى روايات ديستويفسكى ، ولكن هناك فى "السورات" الهستيرية كان من الممكن أن نحس على أية حال بالصراع الداخلى ، حيث كانت الشخصيات تحاول عادةً - وإن لم تكن تنجح فى ذلك - أن تظهر كما ينبغى ، أما هنا فإنهم "يتعرَّون ويتجردون من ملابسهم" لا بالمعنى المجازى ، وإنما بالمعنى الحرفى ، وخلال ذلك لا يشعرون بشىءٍ من الحياء أو الخجل ، ولقد كان هرالد فايتريخ على حق عندما قال : إن التصرف اللبقَ

لا يمكن أن يتحقق أثناء الركض فى عجلة ، وأثناء تلك الوتيرة من الحركة ليس هناك متسع من الوقت للتفكير فى اللباقة أو الأدب .

وبوجه عام فإن اللباقة أمر بالغ العمق ، وهى ليست مجرد "حروف" ، وإنما أيضاً "روح" تنطوى على شىء من التحول العلوى الإلهى ، ومهما جرت المحاولات لتفسيرها على أساس المتطلبات العقلانية ذات المعنى الاجتماعى (بالقول مثلاً إنها تساعد على تطبيع العلاقات بين الناس ، أو لتحقيق التوازن المتمدن للمصالح ، أو لقمع الغرائز المضادة للمجتمع) يبقى فيها على أية حال شىء ما لايمكن إدراكه بالعقل أو تفسيره تبعًا للحاجة ، فمثلاً حين يراعى الإنسان دواعى اللباقة ، أو على العكس حين يخالفها وينقضها عن عمد لأنه على حد زعمه يثبت ذاته ، فمن الممكن ألا يكون فى ذلك أى أدب أو لطف أو لباقة فى موقعه تجاه الآخرين ، وهكذا فإن روبنسون كروز فى الجزيرة المهجورة – غير المسكونة – يخيط لنفسه ملابس مشوهة لمجرد عدم التحرك عاريًا ، على الرغم من أن الطقس قائظ ، ولن يراه أحد أيضًا ، إن مراعاة الحشمة واللباقة تعنى انتماء الإنسان إلى البشرية المتمدنة ، وتبث فيه تلك القوة السحرية للثقافة ، والقانون هنا شكلى محض لا يعتمد على أية عقلانية اجتماعية ، اللباقة تعنى التصرف على ذلك النحو الذى ينتظرونه منك (كما "هو مطلوب") ، وأن تنفذ دورك الاجتماعى بشكل مضبوط ، وأعجب ما فى الأمر هو أن مثل هذا الإخلاص لدورك يمكنه أن يمتزج ويتوحد مع الوعى الواضح لشرطية هذا الدور واصطلاحيته ، وبذلك تختلف اللباقة عن الأخلاقيات رغم أن بعض الكتاب – الأخلاقيين يؤكدون أن اللباقة والاحتشام بالذات هما أساس الأخلاق ، أما كل العيوب والرذائل فإن جوهرها فى نهاية المطاف يتجلى فى إظهار عدم التهذيب ، والأخلاق أمر جدى وهام شأن القانون المدنى وتقف وراءه المكانة الدينية أو فكرة الخير الاجتماعى وهى حتى فى أكثر أشكالها رمزية وفرضية تعيش كشىء "بديهى" وطبيعى ، ولكن على العكس فإن اللباقة شىء خفيف وسهل حتى ليكاد يكون خفيف الوزن ، ومن هنا تحديداً يتم النظر إليها أحيانًا بازدراء لكونها "جوفاء فارغة" ، والأخلاق هى بالذات الثقل الأرضى للنظام الطبيعى ، واللباقة هى بمثابة العطر الفواح للثقافة والتمدن .

يحدث أحيانًا وتكون هناك مراحل تاريخية يمتلك فيها المجتمع ثقافة مرهفة تكون فيها اللباقة بالذات هى الكود الرئيسى للتصرف والسلوك إن لم يكن للمجتمع بأسره فعلى أقل تقدير لطبقته المسيطرة ، وهكذا كان الأمر على وجه الخصوص فى الثقافة العلمانية للأرستقراطية الفرنسية خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والتذكير

بهذا له أهميته من أجل الفهم الصحيح لاختيار النص الذى وُضع وطُرح بالتفصيل ، وتم عرضه بشكل معقد فى رواية ميلان كونديرا – قصة فيفان دينون "بلا غد" ، وهذه قصة صغيرة تتحدث عن مغامرة غرامية مطروحة هنا باعتبارها نموذجًا لـ "البطء" والسلوك غير المتعجل الذى أطاح به التمدن المعاصر ، ولكن بالطبع كان من الممكن العثور على أمثلة للإيقاع الحياتى الهادئ وغير المتعجل ليس فقط فى الثقافة المهذبة للصفوة التقليدية العريقة – كان موجوداً على سبيل المثال فى الأخلاقيات الأبوية للفلاحين فى إطار المساعى الروسية المنتعشة دوريا نحو "الطبيعة" – بيد أن ميلان كونديرا يسعى بالذات ليس نحو الطبيعة ، وإنما نحو الثقافة الرفيعة ، وهذا الخيار الأيديولوجى يقوده بشكل منطقى نحو ذلك المثل الأعلى للعلاقات بين الناس والمؤسس على الكود الثقافى البحت للباقة والاحتشام .

يمكننا أن نقول عن مؤلف القصة الموضوعية فى الرواية ... فالبارون دومينيك – فيفان دينون (١٧٤٧ م – ١٨٢٥ م) اجتاز طريقًا مزدوجًا غير معتاد تمامًا لترقى الفنان وصعوده (أحد خيرة الرسامين والجرافيكيين فى زمنه) ، وكذلك أيضًا المثل السياسى ، ومنذ شبابه فى سنة ١٧٧٤ م عُيِّن سكرتيراً فى السفارة الفرنسية بسان بطرسبورج حيث زاول حسب التعبير الحديث أعمال التجسس ، وفى نهاية الأمر طُرِد خارج حدود الإمبراطورية الروسية بعد أن قبض عليه الحرس الليلى متلبسًا بجريمة التجسس أثناء محاولة اختطاف ممثلة فرنسية ، ولاحقًا رحل مكلفا بمهمة سياسية إلى سويسرا ، ثم شغل بعد ذلك منصبًا دبلوماسيًا فى إيطاليا ، وعقب الثورة التى عاصرها بصورة طيبة بفضل حماية رسام عضو فى جماعة دافيد استطاع فيفان دينون أن يجد لنفسه مكانًا لائقًا فى كنف السلطة الجديدة أيضًا : بتعارفه مع الجنرال الشاب بونابرت ، ومشاركته ضمن فريق من العلماء والرسامين فى حملته على مصر ، أما فى سنة ١٨٠٢ م عقب تولى نابليون بونابرت السلطة فقد حصل على منصب المدير العام لمتحف فرنسا ، وفعليًا كان هو بالذات مؤسس متحف اللوفر وأشرف عليه حتى استقالته فى عام ١٨١٥ م وقد جمع بحق وبدون حق نتاجات الفن من كل أوروبا التى كانت محتلة من قبل فرنسا ، وعلى سبيل ذكراه تم إطلاق تسمية "جناح دينون" على أحد الأجنحة فى متحف اللوفر الحالى ، وكان فيفان دينون – ككاتب – مشهوراً فى حياته ، وبشكل رئيسى عن طريق كتابه عن الحملة الفرنسية على مصر (عام ١٨٠٢ م) حيث رُسِمت وقائع الحملة العسكرية وما وقعت عليه أنظار الفرنسيين من بقايا وآثار الحضارة المصرية القديمة ، غير أن اسمه فى عصرنا مرتبط بالأدب وقبل كل شىء عن طريق عمل فنى صغير وهام بعنوان "بلا غد" نُشِر بتوقيع مستعار عام ١٧٧٧ م فى

مجلة "الخليط الأدبى" أو "المجلة النسائية" ، وظلوا لفترة طويلة يعتبرون أن ناشر هذه المجلة هو الأديب المعروف كلود - جوزيف دورا ، وبالمناسبة حول هذه التفصيلة يشير بلزاك الذى طرح فى كتابه "فيزيولوجيا الزواج" الصادر عام ١٨٢٩ م بالتفصيل - وأحيانًا كلمة بكلمة - إلى نص هذه القصة التى نسبها إلى "رسام وعالم محترف مقرب إلى الإمبراطور" أى أنه على أية حال فيفان دينون ، وقد تم الاعتراف بتأليف دينون لهذه القصة بعد وفاته ، وفى وقتنا الحاضر تطبع قصة "بلا غد" باسمه وتوقيعه دائمًا فى طبعات مستقلة ، وكذلك ضمن مختارات من النثر الفرنسى للقرن الثامن عشر .

وقد تم تكريس عدة كتب لسيرة حياة فيفان دينون أصدر آخرها عام ١٩٩٥ م الكاتب الفرنسى فيليب سوللير ، الذى كان فى الستينيات زعيم الجماعة اليسارية والراديكالية "تيل كيل" ، ولكنه ابتعد حاليًا عن تمرده السابق .. ينوه سوللير بالسرية المتناهية لدى دينون فيما يتعلق بسيرته الذاتية ، ويفسر ذلك بدوره كمنفذ لبعض المهمات السياسية الحساسة ، لم يترك دينون يوميات مكتوبة ، ولم يحفظ من رسائله أى شىء تقريبًا (يبدو أنها أتلفَت فى حينه) ، ويمكن فقط الاكتفاء بالتخمين حول مضمون بعض نشاطاته ومهماته ، أما حياته الخاصة فهى محاطة بالسرية ، ولا يُعرف عن هذا الفارس العلمانى اللامع ولا حتى حادثة غرام واحدة يمكن التحقق منها ، وهو أمر غير معهود بالنسبة لعصر تصبح فيه حتمًا المغامرات الرومانتيكية لكل شخصية معروفة - ولو قليلاً - موضوعًا للمناقشات الجماهيرية العامة ومدار شائعات على حظ كبير أو صغير من المصداقية ، وقد راعى دينون فى حياته بدقة وحرص القاعدة التى عبر عنها أحد المفاهيم المركزية للكود الكلاسيكى الخاص باللباقة والحشمة ، وهى كلمة اللياقة .

وبالفعل كان عالم هذه القصة لدى دينون هو عالم التحفظ السلوكى الذى لا يسمح فيه بالفضيحة وإشهار الأسرار الخاصة الخفية ، وهذا القانون يسرى ليس فقط فى المحتوى الرئيسى ، ولكن أيضًا فى الأحداث الثانوية التى يُشار إليها عَرَضًا ، وهكذا حسب قول البطلة مدام "دى ت" فإن غريمتها الكونتيسة "دى" (هذا أمر له دلالته رغم أنه نمطى فى روايات ذلك العهد ألا وهو "التشفير" المتواضع للأسماء) اختارت الراوى الشاب عشيقًا لها لكى تحول أنظار :المنافسين اللذين فقدا الاحتراس والحذر وجازفا بإيصال الأمر إلى حد العلانية ، وربما أن السيدة تفترى على الغريمة المنافسة ولكن حتى فى هذه الحالة يبدو هذا الافتراء على الراوى حقيقة واقعة ، أى أنه على استعداد لافتراض أن المرأة التى "تدلَّه فى هواها" إنما قربته إلى نفسها فى واقع الأمر لمجرد

كونه يلعب بالنسبة لها دور العشيق الظاهرى للحيلولة دون حدوث مبارزة بين الفارسين ، عشيقيها الآخرين ، ومن ثم المحافظة على الهيئة القيِّمة للحشمة والحياء ، وقد كان ذلك ممكن فى هذا العالم ومسموح به ، وكان ينبغى أن يكون التصرف على هذا النحو .

فى الحقيقة فقد قامت مدام "دى ت" المتأنقة بتخصيص دور مماثل للراوى ... أخذته فجأة من مقصورة المسرح ، ونقلته مباشرة إلى قلعة خارج المدينة وأرغمته على تمثيل دوره كعشيق لها أمام زوجها الذى لا تحبه (بالاتفاق مع الآخر - عشيقها الحقيقى) ، وراحت ترد على اعتراضات الشاب المترددة بتلك الكلمات التى تعطى النبرة للقصة كلها : "أوه ، لا حاجة إلى الأخلاقيات ، أتوسل إليكم ! أنا فى الحقيقة لم آخذكم معى *لهذا الغرض*" .

"لاحاجة إلى الأخلاقيات" ، "لا داعى إلى طرح الأسئلة" ، "لا يوجد أى غد" كل تلك الصيغ المكررة التى توحدت بتلك الجزئية السلبية الحيوية نفسها من اللباقة الأصولية تحدد بشكل ما حدوداً تفصل العالم الاصطلاحى - الشرطى للقصة عن العالم "الطبيعى" حيث تعمل هنا وتؤثر فى آن واحد المعايير الأخلاقية التقليدية ، وميزة قصة دينون مرتبطة فى الكثير من الأمور بأن الحادثة المحكية تنطوى على لاأخلاقية بشكل صريح وواضح ورغم ذلك فإن هذه اللاأخلاقية يتم تقبلها ليس كفظاظة مخالفة للعرف وإنما "كروح تحررية" رهيفة بشكل بارع ، وذلك لأنه بدلا من الواجب الأخلاقى يتبع البطل بكل دقة واجبًا آخر هو واجب اللباقة ، والقانون الأول لأية أخلاق فى الواقع العملى هو الوفاء والإخلاص ، وهذا فى قصة دينون كما يبدو لا يراعيه أى أحد : لا فى الزواج ، ولا فى الحب ، ولا فى الصداقة ، غير أن اللباقة أو اللياقة فى طبيعتها المتحولة الرفيعة تلك التى تحدثتُ عنها تتطلب أن يكون المرء مخلصاً لنفسه ووفيًا لها ، أو بالأحرى لدوره الخاص ، وبالتالى فلا يتنازل هنا أى أحد عن دوره .

إن نفس كلمة "دور" تتكرر فى نص القصة كثيراً ، وفى الخاتمة تتابع المصطلحات المسرحية واحداً تلو الآخر : "لقد تقمصتُ الدور على الفور ، أخذتُ أجيب بقوانين هذا الجنس الفنى" ، "كان دورا ولنقل بصراحة - سيِّئًا" ، "لاتوجد أبدًا أدوار سيئة بالنسبة للمثلين الجيدين" ، "أخطرونا بقدوم السيد "دى ت" ... والتقى جميع شخوص المسرحية معًا ، جميع الشخوص يتفادون بحرص ودقة شديدين إثارة أية فضيحة : الزوج الذى جاءته زوجته لتقدم له على سبيل التعارف شابًا ما أنيقًا رشيقًا ، وذلك الشاب نفسه الذى يستغله الصديق وعشيقته ، وأخيراً البطلة الرئيسية التى تلقى بدقة مشهد الإغراء بكل القواعد المطلوبة لـ "الخلاعة اللبقة" ، فى هذا المشهد لا يحضر فقط الطرفان

الرئيسيان المشاركان وحدهما ، وإنما يحضر كذلك وبشكل غيابى جميع شخوص القصة الآخرين : فى البداية أثناء النزهة فى الحديقة يتحدث الراوى ومدام "دى ت" عن الكونتيسة عشيقة أحدهما ، وفي نفس الوقت صديقة الأخرى ، وبعد العودة إلى القلعة يتوجهان إلى غرفة سرية شُيِّدَت فى حينه لتكون مخدعًا لزوج البطلة ، والآن تحيط بهما ذكراه وحضوره ، وهؤلاء الأشخاص الذى يتنافسون مع بعضهم البعض ، هم فى واقع الأمر يلعبون على بعضهم البعض ، ومغزى "المسرحية" التى يمثلونها بالغ العمق ، واللباقة تقوم هنا بشكل غير ملحوظ على ما يبدو بتلك التجربة البعيدة تمامًا عنها – الغيبية .

وقد ذكرنا آنفًا أن قصة "بلا غد" قد وُضِعَتْ كقصة أساسية فى "فيزيولوجيا الزواج "لبلزاك ، وقد تم إدراج نص دينون ككلٍ وبشكلٍ قريب جداً إلى الأصل ، إلا أن بلزاك أجرى عدداً من التغييرات التى تساعدنا فكرتها على إدراك روح الابتكار فى النص الأصلى .

من النظرة الأولى ، وهو ما يكتفى به معظم المعقبين ، فإن الأمر الرئيسى الذى فعله بلزاك هو تقليص استدعته الأخلاق العادية للرقابة : حذف الكاتب بالتمام والكمال المشهد الغرامى الكبير فى الغرفة السرية بالقلعة جاعلاً مكانه عبارة قصيرة ملتوية ومتهربة : "لن أكشف الغطاء عن تلك النوبات الجنونية التى يغفرها كل عمر الشباب من أجل رغباتهم المكبوتة والذكريات الضائعة" ، ولكن حتى إذا كانت الأخلاق المتطهرة للقرن التاسع عشر قد حرمت على بلزاك إعادة نشر الحديث عن الأهواء الغرامية (وبالمناسبة فهى فى نص دينون مصورة ومعبر عنها ولكن ليس بمنتهى الصراحة أو على المكشوف) فإنها لم تكن لتستطيع إرغامه على ترك أو إهمال وصف الغرفة السرية ذاته – ترك الخيال العجيب للروح "الفنية" الرقيقة للقرن الثامن عشر حيث استعانوا فيه بتلك الوسائل الماكرة من أجل أن تصبح الأماكن المغلقة شبيهة بركن من الطبيعة الحية ، ولم يكن هناك أى شىء يمنع بلزاك كذلك من إعادة نشر الأسباب والدواعى المرتبطة بالدخول إلى هذا المكان الهادئ بالمبادرة الغيبية التى تنطوى أيضًا على عبادة إله الحب ، والتكليل الختامى للبطل الشاب نفسه ، والذى "صنعوا منه إلهًا" ، "وكان هذا كله أشبه ما يكون بطقوس التكريس (الاطلاع على الأسرار) ... تعالت نبضات قلبى مثل شاب متهيج راح عرضة للتجربة قبيل تقبل السر العظيم "تلك السمة الخاطفة لأسلوب هذه القصة ترتبط بطقوس التكريس ، وتتمثل فى غزارة التراكيب الموجزة حينما يدور الكلام حول أقوال مدام "دى ت" وتصرفاتها ، إن الراوى فى قصة دينون ليس مجرد امرأة ما محددة ، وإنما هى مرشدة مجهولة الهوية (لم يتم حتى رسم بورتريه لها)

تجسد فى نفسها الحكمة العليا – الإلهية ، تلك السمة ترتبط أيضًا بالتشتت والحيرة الخفية للحب "المقدس" ، لم يكن قليلاً أن تعاقب مدام "دى ت" رفيقتها بصرامة دون أن تبين ذلك لأى إنسان بسبب معرفته بوجود الغرفة السرية فى القلعة ، ولكن حتى هى نفسها نسيت موقع الغرفة ولم تعثر مباشرة على جناحها الذى يتصل بتلك الغرفة السرية ، وتلك سمة مميزة لطقوس التكريس ، وخاصة الماسونية ، وسبب التيه والتشتت فى الممرات المظلمة ينكشف فى الصباح حين يعجز الراوى عن العثور على الغرفة المخصصة له فى القلعة ، ومن ثم يضطر للذهاب إلى الحديقة وكأنه يقصد نزهة مبكرة ، ومن جميع الأسباب والمسوغات الواردة لا يحافظ بلزاك فى إعادته للقصة إلا على هذا السبب الأخير ، أما فى أيامنا هذه فقد تم استخدام ذلك مرة أخرى ، أو بالأحرى ما طرحه ميلان كونديرا جاعلاً واحداً ، من شخوص "البطء" يلف ويدور دون جدوى فى الممر الطويل بحثًا عن الغرفة التى اختبأت فيها العشيقة الهاربة .

مع مشهد الغرفة السرية "فقد" بلزاك أيضًا موضوعًا آخر له دلالته الرمزية وهو موضوع الحائط الزجاجى الذى يضاعف صور العاشقين ويزيدها " "ألقيتُ بنفسى تحت قدميها ، انحنتْ علىَّ ومدتْ يديها ، وفى نفس تلك اللحظة ، وبفضل الحائط الزجاجى الذى انعكست عليه هذه اللوحة الحية من كافة الجوانب ، امتلأت جزيرتنا بأزواج من العشاق السعداء" ، الحديث هنا يدور حول الجزيرة الصناعية المكونة من غرفة القلعة ، ولكن قبل صفحات معدودة خالج البطلين اللذين يمتلكهما الهوى العارم هذا الشعور نفسه على العشب بالقرب من هذه الجزيرة : "... تحت الستار الشفاف لليلة الصيفية الصافية تحولت الجزيرة الصغيرة المجاورة لنا إلى مرج رائع ... وبدا وكأن العالم كله قد أصبح مسكونًا بالعشاق ... ، الأرض كلها تمتلئ بالحب ، وتقيم احتفالاً بعرسٍ ما سرىّ ، وتتضاعف شخوص الأبطال ("تلاقت أرواحنا وتضاعفت") وذابت فى الكون العظيم ، هذا كله محذوف أيضا من إعادة النشر عند بلزاك ، أما ميلان كونديرا فإنه على أية حال كان قد جعل من ذلك محاكاة ساخرة ، فالشخصية المذكورة عنده بعد إخفائها المذل فى المغامرة الخلاعية تبدأ بغية التهوين على نفسها بالتفكير فى "فيلم خلاعى قصير" لا تقتصر فيه على بلوغها حد اللذة مع شريكها ، إنما تتراكض نحوهما من كل الجهات أزواج ما أخرى من العشاق ...

وبوجه عام فقد اتضح أن إعادة بلزاك للقصة قد فُقدَ منها أهم خاصية ولعل أمتعها فى قصة فيفان دينون وهو جانبها السحرى أو وفقًا لتعبير المصطلحات فى تاريخ الأدب "الجو الرومانتيكى والإحساس بوحدة البطل مع العالم الذى يجرى فيه

تكريسه أو اختياره" ، وإذ حافظ بلزاك على بعض السمات الرومانتيكية المميزة فى وصف الطبيعة الليلية الغامضة والمؤثرة (العتمة التى تخفى الأشياء وبذلك تدغدغ الخيال ، وسكون الليل الذى يمكن سماعه) ، إن بلزاك يحذف تقريبًا كل رمزية المحتوى بحيث أن الحب المفاجئ الذى وهبته مدام "دى ت" للراوى الشاب يظهر عنده بشكل ليس أكثر من تقلب فى الطباع مضافًا إليه حسبة شيطانية خبيثة ، بينما ذلك عند فيفان دينون شىء بمثابة نعمة غيبية ، وكما يبدو أنه بذلك وحده يمكن تفسير المقطع الإنجيلى الذى يتخذ "اللاأخلاقية" شعاراً لقصته وهو عبارة "الحرف يقتل أما الروح فتحيى" ، وفى الرسالة الثانية للرسول الحوارى بولص إلى أهل كورنثوس استخدمت هذه الصيغة للخدمة الدينية ، وهنا أيضًا أوردت بشكل ظاهرى أن عبادة اللذات الشعورية الحسية يكاد يكون من باب الكفر ، إلا أنه يتضح أن هذين النوعين من التجربة الغريبة يمكن أن يكونا من حيث تركيب الانفعالات شبيهين ببعضهما البعض ، وبالمناسبة فكونديرا المتهكم لم يستخدم المحاكاة الساخرة أيضًا فى هذا المعنى للنعيم (غير معبر عنه هنا بصورة مباشرة ، ولكنه يسود الجو تمامًا فى قصة دينون) : إحدى بطلات رواية "البطء" وهى سيدة مدللة وهستيرية تبرر سلوكياتها بشعور الاختيار ، ولكن "الاختيار - مفهوم لا هوتى ، ويعنى أن المسألة ليست عن جدارة أو استحقاق وإنما عن طريق قرار فوقى ، وحكم إلهى حر ، أو بالأحرى يختارك الرب لأداء رسالة ما مميزة واستثنائية عن طريق الإرادة الذاتية الربانية" ، وما ذلك سوى النعمة ، ولكن بطلة كونديرا تنسبها لنفسها بصورة إرادية ذاتية وغير مشروعة .

إن الاعتراض على سلوك مؤلف "فيزيولوجيا الزواج" بسبب "التحريف" و "الإفقار" لقصة دينون أمر خالٍ من المعنى ، فالتغيرات التى أجراها بلزاك أملاها عليه المنطق العام للجنس الأدبى وأستدعاها الأسلوب الذى تم به تأليف الكتاب ، وهو "الرسالة الأخلاقية" الاجتماعية عن كيفية تململ الزوجين وخياناتهما لبعضهما البعض ، فى هذا الكتاب ، حتى أكثر الأحاديث رومانتيكيةً وروعة وسحراً عن الحب الخاطف فى "لا غد" لا يمكنها أن تؤخذ إلا بصفة نادرة طريفة ، وكإحدى أساليب الحيل البارعة التى تقْدم عليها الزوجة غير المخلصة ، لهذا السبب حدث وأن قام بلزاك ، الذى اشتغل بالتأليف فى أوج الفترة الرومانتيكية ، بإخلاء قصة دينون الغيبية - الخلاعية من كل الرموز الرومانتيكية مبقيًا فقط على المحتوى العارى المجرد الذى يسمى بالضبط : اللياقة .

وميلان كونديرا بالمقارنة مع بلزاك قد شدد من روح النكتة والدعابة مورداً ليس فقط نكتة وإنما "نكتة خبيثة" وفقًا لروح ديستويفسكى ، وسلسلة من الفضائح السخيفة

وغير اللائقة ، إلا أنه لم يقتصر على تقليب دواعي ومسوغات فيفان دينون من جديد فى نصه ، وإنما قام أيضًا ببناء مذهبٍ فكرى معين على أساس قصته ، وعمله هنا لعبة فنية وتفسير فلسفى على حد سواء ، وهو يؤكد قائلا "إن ما يتراءى فى الرواية ليس الواقعية ، وإنما الوجودية " ، والوجودية ليس ما حدث وإنما مجال الإمكانيات البشرية ، كل ما يمكن أن يحدث للإنسان ، وكل ما هو قادر على فعله ، "الروائيون يضعون خريطة وجودية من أجل اكتشاف هذه الإمكانية أو تلك " ، و "البطء" شأنها شأن عدد من مؤلفات كونديرا الأخرى معنونة بكلمة مجردة تعنى تلك المقولة الوجودية التى يتم تحليلها فى الكتاب وهى فى هذه الحالة "الإمكانية البشرية" ، إمكانية الحياة فى بطء ، ومن ثم فيٍ سعادة ، ويربط كاتب الرواية هذه الإمكانية على نحو مباشر بشكل الحياة الذى يصوره فيفان دينون مجسداً فى بطله : "أريد أن أواصل تفكيرى فى الفارس (الحديث هنا يدور عن الراوى عند دينون) وهو يسير ببطء نحو العربة ... إننى أكتشف فى هذا البطء دليلاً على السعادة ... أرجوك يا صديقى ، كن سعيداً ! لدىَّ إحساس غامض أن أملنا الوحيد معلق على قدرتك أن تكون سعيداً" .

مثل هذا التصور عن العالم المخلوق فى قصة دينون كأنما يعتمد على نصه الواقعى ، وبالفعل فإن مدام "دى ت" تطيل بشكل محسوب نزهتها الغرامية مع "صاحبها" الشاب وتجعل منها طقساً متقطِّعًا وموزعًا على عدة مراحل ، وبعد التقارب الجسدى الأول فى الجناح البستانى يحس العاشقان ذاتهما بالحاجة – تكاد تكون معنوية – إلى الإبطاء فى الوتيرة "كل ذلك قد تم على نحو سريع إلى حدٍ ما ، قد عرفنا خطأنا .. والآن بدأنا كل شىء من جديد لكى نعوض عما فات ، فالاتّقاد وازدحام الأحاسيس عدوّان للرقة والبراعة ، وأمثال تلك التطرفات تمثل حكمة ناضجة" ، وقد بدا كما لو أنها تؤكد تمامًا فكرة "البطء" كمثل أعلى أبيقورى ، بيد أنه من المدهش أن كونديرا لم يلاحظ فى نص القصة عبارة أخرى ، وهى فى الحقيقة تلك الكلمة التى وردت للمرة الوحيدة بشكل مباشر ، وتمثل له أهمية محورية على الرغم من أنها جاءت هنا بمعنى تقديرى مغاير تمامًا : "لو أنه مثلاً اضطرتنا الظروف غداً للافتراض – تقول مدام «دى ت» لعشيقها وهى التى تعرف تمامًا أن الأمر سوف يحدث بالفعل على هذا النحو – فإن سعادتنا التى لم ير مثلها إنسان فى العالم لن تترك أية آلام أو أثقال ... اللهم عدا الحزن الخفيف الذى يمكن أن تعوِّضه حلاوة الذكريات ... ذكريات اللذة ... بدون التمهلات المضنية والحرص واستبداد الملابسات" .

هكذا تطرح مرشدة اللذات المحنكة "دى ت" ... وكلمة "التمهلات" التى تتلفظ بها عرضًا هى كلمة "البطء" ، تلك نفسها التى اتخذها كونديرا عنوانا لروايته ، ومن وجهة النظر هذه يكون "التمهل" بالذات سببًا للضرر وليس مساعداً على تحقيق السعادة ، مطارداً إياها باللذة الخاطفة والاهتمامات الزائفة باللياقات الاجتماعية و "استبداد الملابسات" (وتمثل أمامنا مرة أخرى ازدواجية الحشمة واللياقة : حيث روحها هى الوحدة الغرامية السعيدة ، بينما "حرفيتها" على العكس تهدد بإفساد اللذة عن طريق تسلط اللياقات واستبدادها) ، بل وبوجه عام رغم أن مشهد الخلاعة نفسه قد لعبته البطلة فى وتيرة بطيئة ولكن القصة كلها التى رواها دينون تتطور على العكس أكثر سرعة ، اثنان من الناس يلتقيان مصادفة – أو كأنما بالصدفة – فى المسرح مساء ، ويقضيان الليلة فى أسر الأهواء الغرامية العارمة ، أما فى الصباح فيفترقان "بلا غد" ، وهو فعلاً مضمون لقصة عصرية وليس لرواية تفصيلية ومتمهلة من القرن الثامن عشر ، وحتى فى أسلوب دينون يتجلى هذا الجهد لعدم التوقف عند المقدمات الحائمة غير الجوهرية ويقفز من فوقها بسرعة كما يقفز أبطال رواياته فى القلعة الواقعة خارج المدينة ، "عشقتُ الكونتيسة "دى" إلى حد فقدان الوعى . كان عمرى عشرين عامًا ، لم أكن خبيراً ، فخدعتنى . أثرت مشهداً عنيفًا ، فتركتنى . لم أكن خبيراً وندمتُ على ذلك ، ولكن كان عمرى عشرين عامًا – فصفحتْ عنى ..." وهكذا فهناك فرق بين بطء وبطء آخر : لعله جيد للعاشقين الممنوحين لبعضهم البعض ، ولكنه لا يصلح للسارد الملْزَم بالتحدث فى إيجاز واقتضاب وبشكل ممتع وجذاب ، وحتى لو أن السارد نفسه كان فى الماضى واحداً من هؤلاء العاشقين .

وها هو موقف واضح لم يلاحظه كونديرا بشكل غريب ، وهو ذو دلالة فى قصة دينون (يسمى النقاد من غير البنيويين ذلك بـ "النقطة العمياء") ، إن الراوى المعاصر يتصور شعور البطل عند دينون فى أعقاب الليلة التى عاشها والاكتشاف المهين الذى توصل إليه بأنه قد تعيَّن عليه أن يلعب دوراً فى عرض مسرحى غريب عليه : "ولكنه يستمع فى صميم روحه إلى صوت التمرد يحثه على رواية قصته ، روايتها كما حدثت ... بصراحة وللجميع ! إلا أنه يعرف أنه لن يكون قادراً على ذلك" ، ومرة أخرى بعد ذلك بقليل ، فى آخر مقطع من الرواية ، تأتى هذه العبارة : "لاغد ، لا جمهور" والفارس الشاب فى رأى كونديرا لايتحدث مطلقًا لأى أحد كان عن مغامرته ، ولكن من إذن تحدث إلينا عن هذه المغامرة ؟ "عشقتُ الكونتيسة" دى "إلى حد فقدان الوعى . كان عمرى عشرين عامًا ، لم أكن خبيراً ..." .

وبالفعل ، فإن الفارس فى قصة فيفان دينون ليس فقط بطلاً وإنما هو أيضًا راوٍ ، وبمفهوم ما هو مؤلف هذه القصة ، وهو بصفته الأولى على غرار شخصية فاوست لجوته (علمًا بأن المسودة الأولى لرواية "فاوست" كتبت فى الوقت نفسه تقريبًا عام ١٧٧٣ م) يسعى لأن يوقف لحظة الحب الساحرة إلى الأبد ، وبصفته الثانية هو ملزم بترتيب أحداث ووتيرة رواية القصة والسير إلى الأمام ، والنظر إلى حوادث الصبا بعينى إنسان ناضج ، والعيش بالحاضر وحده رغم كونه صعبًا إلا أنه ممكن ، والكتابة غير ممكنة إلا عن الماضى (أو المستقبل وكأنما الحديث يجرى عن الماضى) ، إن اللذة الأبيقورية أو الغيبية فى اللحظة العابرة - الخاطفة ليست فى متناول الكاتب ، وكل ما يتاح له هو الزمن الخطى المستقيم" للمشروع "الوجودى أو الشىء نفسه" للمشروع" الإبداعى ، وبوسع نصه شأن دينون أن ينتهى بالإشارة الاستعراضية بالامتناع عن الشرح والتأويل المستفيضين : "رحتُ أبحث عن مغزى تلك المغامرة ... ولكننى لم أجد شيئًا" وعلى الرغم من ذلك فإنه من حيث جوهر حِرْفَته - صنعته محكوم أن يخلق التراكيب ، ويُحَوِّل الواقعية المباشرة للأشياء إلى جانَبية العلامات ، ويقوم أيضًا بتفسيرها .

يقدِّم فيليب سوللير فى كتابه عن حياة فيفان دينون "بطله" الذى عاش فى عهد الثورات العظمى والحروب الكبرى ، كمثال حى على الموقف غير الأيديولوجى تجاه الحياة : "إنه ... لم يكن مُنَظِّرًا ، ولعل ذلك لكونه خُدِعَ أقل من الكثيرين" ، ويقول فى موضع آخر : "ولا أية أيديولوجية ، ولا أية عقيدة" ، فيفان دينون فى هذا المعنى يصلح لأن يكون نموذجًا للمحاكاة ؛ ذلك لأن حضارتنا هى بالذات على العكس مسممة "بالأيديولوجيا" وقد فقدت الإحساس بطعم الحياة المباشرة ، وشعار "الموت للأيديولوجيا" الشائع والمنتشر فى مرحلة ما بعد الحداثة كان مشروعًا مُصَمَّمًا لمرحلة ما قبل الرومانتيكية ، ولكن حتى ونحن نرفض "العقيدة" ونتخلى عن اللغة الفكرية كوسيلة لقراءة الواقع وتفسيره فإننا لا نمتنع بعد بوجه عام عن تفسيرها ، والتفسير يمكن تحقيقه بطريقة أخرى ليس عن طريق الـ "ميتا - لغة" وإنما عبْر الـ "ميتا - نص" ، وعن طريق التراكيب السردية المنقولة تقليديًا من جيل إلى جيل وتأمل ما يجرى عنه السرد ، وهذه التراكيب بفضل عراقتها لا تلاحظ دومًا من طرفنا إلا أن ذلك لا يعنى أنها غير موجودة بالمرة ، أو أن هناك دائمًا يبقى مجال شفاف بصورة مطلة بين الإنسان والواقع ، وفى حقيقة الأمر فبينهما على أية حال تبقى الفكرة ، وخاصة الفعَّالة التى تؤثر على مستوى الوعى الباطن .

فى قصة فيفان دينون يمكن رؤية هذه الفكرة التقليدية بما يكفى من الثقة ، وبالأخص إذا تم فهم جوها "الرومانتيكى" الذى يمثل علامة معرفية لوجود التراكيب القديمة ، وقد كتب أو . م . فرديدينبرج فى حينه مقالة رائعة بعنوان "ثلاثة مضامين أم سيموطيقية الواحد" عن تلك المنظومة الميثولوجية - الطقوسية التى تمثل "النموذج الواسع الذى يلد الموت" ، ففى الزمن الدورى للوعى القديم على القيصر أو الزعيم أن يمر دورياً بـ "مرحلة الموت" ، وهنا يقوم بوظائفه (الرسمية ، والغيبية وهى ما يتمتع بالأهمية الخاصة بالنسبة لنا ، والجنسية - الإنتاجية) الدوبلير (البديل) ، مهرج القيصر والعبد الحقير المزدرَى والمرفوع لفترة مؤقتة ثم المخلوع عن عرشه ، أما فى الممارسات العملية الأقدم فهو أيضاً الذى يمكن أن يُقتَل ، ولقد تم استخدام موضوع : "خليفة لساعة واحدة" مرات عديدة لا حصر لها فى الأدب (من "حاكم الجزيرة" سانتشو بانسى إلى "المفتش العام" خليستاكوف) وكثيراً ما كان بالتضافر مع موضوع الرؤية فى المنام الذى يحدث فيه المعراج السحرى للبطل ("ترويض الشرسة "لشكسبير ، و"الحياة حلم" لكالديرون) ، على هذا النحو بالذات يجرى الأمر عند فيفان دينون أيضاً : الشاب غير المتميز بأى شىء يقع عليه الاختيار لكى يحل لليلة واحدة "بلا غد" بجوار مدام "دى ت" محل ممتلكها الشرعى ، أو بالأحرى ممتلكيها ، والبطلة نفسها تصف عند الوداع الليلة التى قضياها بأنها "حلم رائع" ، أما فيليب سوللير بإحساسه غير المشكوك فيه بالجذور القديمة للمضمون ، فقد افترض : أن هدفها كان يمكن أن يكون ليس فقط مجرد التمتع للحظة ، وإنما الرغبة فى إنجاب طفل من غير الزوج غير المحبوب أو العشيق الممل ، بل من شاب عابر "أيا كان" ، وهى على استعداد للالتقاء به لهذا الغرض ، وتنحصر "لياقة" الراوى فى قضية دينون - ومعه مصدر سعادته - فى استعداده بدون تردد لأداء هذا الدور المزاحى من أصله وقبوله أن يغدو الآن ممثلا بإرادته الأمر الذى يتيح له بعد ذلك عندما يحين الوقت أن يقص عما حدث ، ويتخذ وجهة النظر الرفيعة للراوى - مؤلف الرواية .

كل تلك المواقف الهامة يهملها ميلان كونديرا - مفسر قصة دينون - لأنها غير ضرورية بالنسبة له ، وتوزيع القوى فى رواية "البطء" مغاير تماماً وعلى طول الخط : لم يُهيَّأ لأى أحد من شخوصها الارتقاء إلى وظيفة الراوى ، أو إلى تأمل تاريخه ، وبالتالى تبدو هذه الحكاية حكاية سخيفة على نحو مضحك يؤدى الأدوار فيها ممثلون كالدمى مسلوبو الإرادة لا يعون ولا يدركون ، وأمام أنظارنا يقوم بطل الرواية الرئيسى - حرْفيًا - بصنعها (صنع الشخصيات) ، البطل هنا هو الكاتب ذو الاسم التشيكى ميلان الذى يستمد هذه الشخوص - الأشباح من رؤى المنام أو أضغاث الأحلام ،

وربما تكون ليست تلك التى يراها هو نفسه وإنما تراها زوجته التي ترقد إلى جواره وتسمع أثناء نومها أصوات وأصداء الأحداث التى يخترعها اختراعًا من رأسه ، كل تلك الشخوص أوهام سافرة وصريحة أى لا شك إطلاقًا أنها من الخيال ، وهى عبارة عن مشاريع اصطلاحية نابعة من انطباعات ما لدى الكاتب استدعتها ظروف حياتية أو ثقافية : نماذج "بيرك العقلانى" ، وأولئك الذين يتعقبونه من صائدى المقابلات التليفزيونية ذوى الشخصيات المكونة من البرامج التليفزيونية والكتب المطبوعة ، والمتمرد الشاب غير المحظوظ فانسان الذى جاء من شركة ما كما لو أن كان قد قصدها بزيارة فى باريس ، والعالم التشيكى المتخصص فى علم الحشرات والذى لا يقل عنه تعاسة وسوء حظ بسبب ذكرياته عن وطنه ... إنهم بمفهوم محدد يعانون جميعًا من جراء "خفة الوجود التى لا تُحتمل" وهو عنوان أشهر روايات كونديرا ، ومع هذا فهم فى ذات الوقت يعانون ذلك بصورة غير واعية مطلقًا .

ولعل كونديرا هنا قد لجأ إلى الحيلة ، كانت مهمته الفنية عبارة عن تجربة - دراسة إمكانية أن يكون الإنسان سعيداً فى زمننا هذا وكانت النتيجة عمومًا سلبية : فى عجلة الحياة المعاصرة لا توجد لدى الإنسان القدرة على امتلاك المشاعر الحقيقية اللازمة لتحقيق السعادة والإحساس بكمال الوجود (توقفى أيتها اللحظة ، فأنت رائعة !) ، ذلك لأنه ليس بوسعه سوى أن يحلم فى شوق وحنين بعودة إنسان الثقافة الأوروبية القديمة - الماضية التى يمكنها أن تعطى إمكانية كهذه ("أملنا الوحيد معلقٌ على قدرتك أن تكون سعيداً") ، ذلك ما يتوجه به الروائى إلى الراوى فى قصة فيفان دينون ، إلا أن شقاء أبطال كونديرا مشروط ليس فقط بالعالم الخارجى لحضارة "وسائل الإعلام" حيث تسيطر نظرة الآخرين الموحية بالاغتراب الروحى ، ويهيمن "الراقصون" المشعوذون ، والمشاعر المتعجلة ، والسبب أيضًا فى تكوين الرواية الخاص الذى أفرد لجميع الشخوص فيها دور المظاهر الفارغة ، أما الخيوط الجوهرية للأحداث والمجريات فقد أمسك بها بقوة الفنان - الروائى (وفى الحقيقة فقد صور نفسه بإخلاص وصدق كأحد شخصيات الرواية) ، وهو وحده كما ذكرنا أعلاه القادر على معايشة الواقع - وخاصة الواقع الخلاعى - كشيءٍ ما لابد منه ولا شك فيه ، وهو ممتع وجذاب ، واللقاء الذى "عُقد" بإرادته بين العاشق غير المحظوظ فانسان وقرينه من القرن الثامن عشر الأوفر منه حظا بكثير - راوى قصة فيفان دينون - قد تحول ولم يكن بالإمكان إلا أن يتحول إلى سوء فهم وتفاهم من الطرفين ، ليس ذلك لمجرد أن الشاب العصرى المذكور بحكم طبعه الفاسد "يعشق المظهرة ، ويرسم لنفسه صورة رائعة - مزيفة" ، فهو يتكلم بدلاً من أن يستمع ، ويسارع لكى يعطى محدثه على الفور قصة شديدة التجميل

والزخرفة عن "ليلته الرائعة" ، والأمر الرئيسى هو أن تلك الشخصية - عمومًا ليست راويا ، وليس عبثا أنه يعانى طوال الوقت من نقص الرصانة وعدم الوضوح فى تلفظه هذا بينما الشاب الذى قدمه فيفان دينون هو بالذات - الراوى ، وليس مجرد إحدى الشخصيات فى مغامرته ، وهو منذ البداية من أول كلمة "أنا" التى يبدأ بها النص ("عشقتُ الكونتيسة" دى "إلى حد فقدان الوعى ...") قد وُضِعَ فى ظروف أكثر ملاءمة لكى يغدو سعيداً ، ولم يستطع مؤلف "البطء" ، أو لم يشأ أن يجد تلك الشخصية الملائمة لذلك الموقف الاستيطيقى (الجمالى) الذى كان من شأنه أن يتيح له التحدث بشكل متزن ومقنع عن نفسه ، وعن الـ "أنا" الخاصة به ، وكأنما هذه الكلمة محتكرة للمهرجين "الراقصين" من أمثال بيرك ، لقد اتضح أن التجربة قد بُنِيَتْ بإحكام حيث نتيجتها معروفة مسبقًا فى الظروف التى اختارها وحددها منفذ التجربة .

وكما هو الشأن بالنسبة إلى بلزاك فلا معنى لتوجيه اللوم إلى ميلان كونديرا بسبب تحيُّزه والتزامه بلعبة الـ "إنتر - نص" ، إنه قد توخى غاياته الإبداعية وألَّف كتابه الخاص به حيث تم استخدام قصة فيفان دينون لمجرد إظهار التناقض فى حالة إنشاء الجديد - عالم كونديرا الفنى - وعلى الرغم من ذلك فإن ما قام به على أثر بلزاك من إعادة النظر والتأمل والإمعان فى القصة شبه الأسطورية لمرحلة ما قبل الرومانتيكية وتحويلها إلى ما هو خليق بفترة ما بعد الحداثة على هيئة "مزحة رديئة" (عن طريق المحاكاة الساخرة للدواعى والأسباب الرمزية ، والتفسير النقدى أحادى الجانب بصورة مقصودة ، وإدراج النص القديم فى البناء المضمونى الجديد بوظائف جديدة) يحمل على التأمل الكئيب ليس عن "المرحلة المعاصرة" بوجه عام وإنما عن مصير الأدب كنوع خاص من النشاط الثقافى ، وسيكون من قبيل المبالغة الزعم بأنه منذ القرن الثامن عشر نسى الناس تمامًا كيف يمكنهم أن يكونوا سعداء ، ولكن ألا يتضح هنا أيضًا أن أدب تلك الفترة قد استطاع الكتابة عن السعادة ؟

بلا غد

"الحرف يَقْتُل ، أما الروح فتُحيي"

"الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس"

عشقتُ الكونتيسة "دى ..." إلى حد فقدان الوعى . كان عمرى عشرين عاماً ، لم أكن خبيراً ، فخدعتنى . أثَرتُ مشهداً عنيفًا ، فتركتنى . لم أكن خبيراً وندمتُ على ذلك ، ولكن كان عمرى عشرين عاما - فصفحتُ عنى . ولأن عمرى كان عشرين عاما ، ولا أملك الخبرة : فقد خُدعْتُ كسابق عهدى ، ولكننى أم أُهْجَر ، واعتبرتُ نفسى عشيقًا سعيداً ، وبالتالى أسعَد الناس . كانت صديقة لمدام "دى ت ..." التى ، بكل الشواهد ، كانت قد علَّقتْ بعض الآمال على شخصى ، ولكن بما لا يمس كرامتها . وكما سنرى ، فمدام "دى ت ..." كانت لديها مفاهيم حازمة عن اللياقة والاحتشام تلتزم بها فى دقة متناهية .

ذات مرة كنتُ أنتظر الكونتيسة فى مقصورتها ، وإذا بى أسمع فجأة - من المقصورة المجاورة ، أحداً ما ينادينى ، هل من المعقول أن تكون الفاضلة مدام "دى ت ..." ؟

- ما هذا ! أهو أنتم ، هكذا مبكراً ؟ ألا تدرون ما تفعلون ؟ إذن ، تعالوا هنا ، لعندى .

ولم أتصور ، أو حتى أخَمِّن أى مغامرات عاطفية وغير عادية يحمل لى هذا اللقاء . عقل المرأة سريع ومبتدع وذو دهاء ، وفى هذا المساء هبط على مدام "دى ت ..." وحى خاص . وسمعتها تقول :

- لا يمكننى أن أسمح لكم بإثارة سخرية الناس ببقائكم هكذ وحدكم فى مقصورتكم ، وبما أنكم قد أصبحتم بالفعل هنا ، فمن الضرورى ... فكرة رائعة ! الرب وحده هو الذى أرسلكم لى ، هل لديكم مشاريع لهذا المساء ؟ لن تتحقق ، هكذا عليكم أن تعرفوا ، بدون أية أسئلة وبدون أية اعتراضات ... استدعوا خادمى . أنتم فى غاية الرقة !

انحنيتُ مُحيياً وملبياً . يطلبون منى عدم الإبطاء ، وأنا أمتثل .

قالت السيدة للخادم الذى ظهر :

- اذهبوا إلى بيت ذلك السيد ، وأبلغوا بأنه لن يأتى الليلة للمبيت ...

بعد ذلك تهمس فى أذنه بشىء ما ثم تصرفه . أحاول قول كلمة ، ولكن الأوبرا تبدأ وتطلب منى عدم التشويش : تسمع أم تتصنع هيئة وكأنها تسمع . وبمجرد انتهاء الفصل الأول يظهر نفس ذلك الخادم ويسلم مدام "دى ت ..." ورقة وهو يقول بأن كل شىء جاهز . فتبتسم وتتأبط ذراعى ، ثم تقودنى إلى أسفل وتدعونى إلى الركوب فى مركبتها . أما أنا ، فلم أكد أعود إلى وعيى حتى وجدتُ نفسى خارج المدينة دون أن أدرى إلى أين تنقلنى ولماذا .

الإجابة على جميع محاولاتى بتوجيه أى سؤال كانت بالضحك .

لنفترض أننى لا أعرف أنها ذات طبيعة عميقة ولَعة وملتهبة ، وأن قلبها فى هذه اللحظة مشغول ، إلا أنه لا يمكنها ألا تكون على علم بأن هناك من أخبرنى بذلك ، وبالتالى فمن الممكن أن يظهر لدىّ وسواس بأن كل هذا هو بداية مغامرة عاطفية . هى أيضًا كانت على علم بجميع أحوالى العاطفية ، لأنها كما قلتُ كانتْ على علاقة صداقة وطيدة بالكونتيسة ، ولذلك قررتُ فى حزم ألا أعلل نفسى بآمال باطلة ، وأن أنتظر تطور الأحداث . وبعد أن بدَّلنا الأحصنة راحت تمرق إلى الأمام بسرعة السهم ، وهنا بدا لى أن الأمور قد ذهبت بنا إلى حدٍ بعيد . سألتُ ، بشكل أكثر إصرارًا هذه المرة ، إلى أين تقودنا مزحتها .

– إلى مكان رائع ، احزروا إلى أين ... أوه ، أراهن أنكم لن تحزروا ... إلى زوجى . هل تعرفونه ؟

– لا أعرفه إطلاقًا .

– أعتقد أن ذلك سيسركم : يحاول مصالحتنا . أصدقاء الأسرة يجرون مباحثات طوال نصف عام ، وقريبًا سيتم شهر ونحن نراسل بعضنا البعض . ولذا فقد قررتُ أنه ، ربما ، سيكون من اللباقة من ناحيتى أن أقوم بزيارته .

– من ناحيتكم – نعم . ولكن قولوا لى من فضلكم ، ما شأنى أنا هنا ؟ أية فائدة منى ؟

– سأحكم أنا بنفسى على ذلك . إننى أخشى اللقاءات المثيرة للانقباض والألم بمفردى ، وأنتم متحدثٌ لطيف . أنا سعيدة جدًا بأنكم ستذهبون معى .

– يدهشنى أنكم تنوون تقديمى فى نفس يوم مصالحتكم . أنتم تجعلوننى أظن وكأن شخصيتى لا تستحق إطلاقًا أى اعتبار ، إضافة إلى ذلك سيكون ، ولابد أمر

غير لائق فى أول لقاء ... لا ، وفى الحقيقة فأنا لا أرى فيما تفكرون فيه أى شىء سار لأى من ثلاثتنا .

– أوه ، لا حاجة إلى الأخلاقيات ، أتوسَّل إليكم ! إننى فى الحقيقة لم آخذكم معى لهذا الغرض . والأحرى بكم أن تسلوننى بدلاً من أن تقرأوا علىَّ مواعظ أخلاقية .

كانت فى غاية الحزم لدرجة أننى استسلمت . وأخذتُ أسخر من دورى فى مزحتها هذه ، ورحنا نلهو ونتسلى .

بدَّلنا الأحصنة مرة أخرى . أضاء القمر السماء الصافية ، وراح فى غموض وسرية يريق من حولنا غبشته المثيرة . أخذنا نقترب من المكان الذى يجب أن تنتهى فيه خلوتنا . كانت تدعونى بين الحين والآخر لإبداء إعجابى وافتتانى بالمنظر الجميل ، وسكون الليل ، وهدوء الطبيعة الرقيق . ومن أجل أن نستغرق معًا فى النظر والتأمل ، كان من الطبيعى أن نميل نحو نفس النافذة ، فكانت وجوهنا تتلامس من جراء الركض السريع والاهتزازات . وفجأة اهتزت المركبة واندفعت إلى أعلى ، ومن أثر المفاجأة أمسكتْ بيدى ، وإذا بى وبشكل عَرضَى تمامًا أحتضنها . لم أعد أعرف إلى أى شىء بالضبط كنا نحاول فى هذا الوضع أن ننظر ، كل ما أعرفه أن كل شىء قد انصهر أمام عينىّ ، وأصبح غامضًا ومبهمًا . فى تلك اللحظة شعرتُ بدفعة حادة ، فى حين ابتعدت رفيقتى إلى عمق المركبة .

– هل كنتم – قيل لى ذلك بعد تفكير طويل – تنوون إقناعى بعدم حصافة سلوكى ؟

أصابنى الارتباك .

– إن محاولة حتى التفكير فى إحاكة أى شىء ... بخصوصكم .. أمر فى غاية السخافة ! لأنه بإمكانكم كشف كل نواياى . ولكن ما حدث الآن كان عفويًا ، مجرد نزوة لا إرادية ... فهل هذا لا يغفر لى أو يصفح عنى ؟

– إذن فأنتم تأملون فى هذا ، أليس كذلك ؟

خلال هذا الحوار لاحظنا كيف دخلنا إلى ساحة القصر . كان كل شىء مضاء بحدة وسطوع ، وكان كل شىء ينطق بالفرحة ما عدا وجه صاحب البيت الذى لم يستطع إطلاقًا التعبير عن أمارات الفرح . واستنادًا إلى المظهر الكئيب لهذا السيد ، يتضح أنهم أرغموه على المصالحة ، وفقط ، من أجل مصالح العائلة . بيد أن آداب اللياقة ، لا أكثر هى التى أرغمته على الاقتراب من باب المركبة ، وبدأ التعارف ، فمد يده إلىّ ، ورداً على ذلك فعلتُ نفس الشىء ، وأنا أفكِّر ، فى أى شىء يكمن دورى

بالضبط ، دورى منذ قليل ، والآن ، وفيما بعد – أخذوا يقودونني عَبْرَ الصالات حيث الأناقة والجمال تتبارى مع الفخامة والجلال لتشهد كلها على ذوق صاحب البيت في علاقته بالبهاء والأبهة والأناقة . أخذ يُظهِر في تصميم ومثابرة حذاقة أنيقة ولبقة ساعيًا – على ما يبدو – إلى إحياء القوى البدنية الجاسية على نحو شبق وشهواني . وعندما لم أجد ما أقوله ، رحتُ أنقذ نفسي بعبارات الإعجاب والانبهار ، فالإلهة تعرض في مهابة واحتفالية معبدها ، وتود أن تسمع عبارات الثناء والمديح التي تستحقها .

– أنتم لم تروا شيئًا بعد ، يجب الذهاب بكم إلى أجنحة زوجي الفاخرة .

– سيدتي ، لم تعد موجودة . لقد أمرتُ بإزالتها منذ خمس سنوات مضت .

فصاحت بصوت عالٍ :

– آه ، معقول !

وأثناء تناول العشاء ، أخذت تدعو في اهتمام بأن يضعوا له لحم العجل ، ولكنه قال :

– لقد أصبحتُ أعيش منذ سنوات طويلة على منتجات الألبان ، يا سيدتي .

فكررت :

– آه ، معقول !

سأترك لكم تَخَيُّل حديث يدور بين ثلاثة أشخاص في غاية الدهشة والذهول حيث وجدوا أنفسهم يجلسون فجأة ، وبالصدفة ، حول مائدة واحدة !

وأخيراً ، تناولنا طعام العشاء . ظننتُ أننا سنذهب على الفور إلى النوم ، ولكن الصواب لم يجانبني فقط بخصوص الزوج الذي قال :

– أنا ممنون لكم بشدة ، يا سيدتي ، على بُعْد نظركم وحصافتكم الشديدة في إحضار ضيفنا إلى هنا – ثم التفتَ نحوي ، وأضافَ في سخرية : – أأمل يا سيدي ، أن تسامحوني وتأخذوا على عاتقكم التكفير عن ذنبي في حق السيدة .

وانصرف .

تبادلنا النظرات ، ومن أجل التخلص من الانطباع غير المريح ، دعتني مدام "دي ت ..." إلى التنزه قليلاً في الحديقة ريثما يتناول الخدم عشاءهم . كان الليل فاتنًا ، شفافًا : لم يُخفِ الأشياء المحيطة عن العين ، وإنما نشر عليها ستارة كي يمنح بعد

ذلك فضاء للخيال . البساتين ، مثل القصر ، تمتد على تل وتهبط فى سلسلة من المنحدرات نحو نهر السين الذى راح يجرى من الأسفل مكوّنًا ثنايا ومنعطفات كثيرة ، وجزر جميلة مليئة بالغابات والأحراش الباهرة منحت الزاوية المدهشة منظرًا متنوعًا وأضفت عليه روعة وبهاء .

فى البداية رحنا نتجوّل على أطول منحدر من هذه المنحدرات تحت ظلال الأشجار الكثيفة . تمالكنا أنفسنا وهدأنا من روعنا بعد تلك السخرية التى تعرّضنا لها منذ قليل ، وأخذت هى تكاشفنى بثقة واطمئنان ببعض أسرارها ، والمصارحة تدعو إلى المصارحة المتبادلة ومن ثم فتحتُ صدرى لها ببعض الأشياء . ورويدًا رويدًا أصبحت مصارحاتنا أكثر حميمية وخصوصية ، وأكثر متعة وجاذبية . تجولنا أكثر من اللازم . فى البداية سارت معتمدة على ذراعى ، وبعد ذلك – لا أدرى كيف حدث هذا – ألتفّ ذراعها من حولى . أما أنا فلم أعد أسندها ، وإنما كنتُ تقريبا أحملها . كان ذلك لذيذًا وممتعًا ، ولكنه كان يتطلّب توتيرًا ما للقوى ، وكلما تقدّمنا ، زادت الأمور أكثر ، وأصبحنا فى حاجة ملحة إلى قول الكثير لبعضنا البعض . وفى الطريق صادفنا مقعدًا ، فجلسنا دون أن نغيّر الأوضاع . وعلى هذا النحو أخذنا ، بأيدينا المتشابكة ، نبَجّل ونُمَجّد بكل ألفة ووئام حلاوة الثقة بين الأصدقاء . وقالت :

– آه ... مَنْ يستطيع أن يستمتع بها بأقل الهواجس والمخاوف غيرنا نحن وأنتم ؟ إننى أعرف جيدًا كيف تحرصون على رضاء الشخص الذى أعرفه حتى أنكم لا تسمحون لأفكاركم بأقل القليل من عدم الحشمة أو مجانبة الحياء .

لعلها كانت ترغب فى أن أرفض كلماتها أو أعترض عليها ، ولكننى لم أفعل ذلك . وأخذنا نؤكد لبعضنا البعض أن من غير الممكن أن تحدث بيننا علاقة أخرى غير تلك الموجودة الآن .

– أما أنا ، وأعترف ، فقد خشيتُ أن يكون عدم التقصُّد المفاجئ الذى حدث فى الطريق قد أفزعكم .

– أوه ، أنا لستُ إلى هذا الحد خوّافة .

– ومع ذلك يقلقنى أن أكون قد ضايقتكم . أنا نفسى لا أتمنى ذلك .

– ماذا يمكننى أن أفعل حتى تطمئنوا وتهدأوا .

– ألا تحزرون ؟

– كنت أتمنى لو قلتم أنتم .

- أود أن أثق تماماً بأنه قد تم الصفح عني .

- وماذ أفعل من أجل ذلك ؟

- يجب أن تهدونني تلك القُبْلَة التي بالصدفة المحضة ...

- أنا على أتم استعداد . لأنني لو رفضتُ ستفخرون بأنفسكم ، وسيصيبكم الغرور ، وستتصورون أنني خائفة منكم .

ولكي لا أغرق في الغرور ، حصلتُ على قبلة .

هناك تلك القُبل التي تُقرِّب المكاشفات بين الأصدقاء وتجعلها أليفة وحميمية : إنها تجر وراءها القُبَل الجوابية المتعجِّلة ، التي تصبح ملتهبة ومشبوبة . وفي الحقيقة ، فبمجرد أن أُهديَتْ القُبْلَة الأولى حتى تلتها الثانية ، ثم الثالثة : تسارعت واحدة تلو الأخرى قاطعة أوصال الحديث ، ومُغَيِّرة إياه تماماً حتى أنها كانت تسمح لنا بالكاد بالتقاط أنفاسنا . ساد السكون . كنا نسمعه (لأنه أحياناً يمكن سماع صوت السكون) ، وقد أثار وجلنا . وبدون أية كلمة نهضنا ، وسرنا .

قالت مدام "دى ت ..." :

- آن أوان العودة . لا يجوز إساءة استخدام الهواء الليلي .

فأجبتُ :

- يبدو لي أنه لا يستطيع أن يسبب لكم أي أذى .

- نعم ، البرودة ليست مزعجة بالنسبة لي إلى هذا الحد ، مثلما هي مزعجة للبعض ، ومع ذلك سوف نعود .

- أعرف ، أنتم قلقون بشأني ، وتسعون إلى حمايتي من مخاطر مثل تلك النزهات ... ومن آثارها التي يمكنها أن تسبب لي شيئاً ما .

- إنكم تتمنون أن تعثروا في رغباتي على رقة وعطف . وما العمل ، فليكن الأمر كذلك ... ومع ذلك فسوف نعود . أنا أريد ذلك .

بصعوبة شديدة اعتصرنا من أنفسنا تلك الردود والملاحظات الحرجة ، غير اللبقة ، التي يمكن الصفح عنها لأولئك الناس الذين يحاولون بكل قواهم التحدث عن أي شيء عدا ما يدور في أذهانهم .

أرغمتني على العودة إلى القصر .

لا أدرى – وعلى أية حال لم أكن أدرى آنذاك – هل كانت فى حاجة ملحة للعودة رغمًا عنها ، وهل اتخذتْ قرارها من دون تردد ، أم كان الأمر مؤسفًا لها مثلما كان مؤسفًا لى ، حيث انقطع فجأة ما كان قد بدأ بشكل طيب . ومهما كان ، فنحن الاثنين ، وكأنما قد تواطأنا ، أخذنا نبطئ من خطواتنا بصورة تلقائية ، ونسير إلى جوار بعضنا البعض فى تثاقل وكآبة غير راضين عن بعضنا أو أنفسنا . لم نكن نعرف مَنْ نلوم ، وماذا نلوم . لم تكن تملك الحق ، ولا أنا أيضًا ، فى الإلحاح على شىء أو طلب أى شىء : لم يكن لدينا الحق حتى فى العتاب . فكم كان النقاش الآن أو الشجار سيخفف الأمر علينا ! ولكن من أين نأتى بالسبب ؟ وفى غضون ذلك ، رحنا نقترب أكثر فأكثر من القصر ، وكل منا مستغرق تمامًا فى نفسه يبحث عن سبب لتفادى الافتراق الذى لابد منه ، والذى فرضناه على أنفسنا بأنفسنا من دون حذر .

كنا تقريبًا عند الباب حينما بدأت مدام "دى ت ..." فى النهاية كلامها :

– أنا غاضبة منكم قليلاً ... بعد كل تلك الثقة التى أوليتها إياكم فمن الحمق ، الحمق الشديد ، أن تكونوا هكذا كتومًا ! طوال الوقت الذى قضيناه معًا لم تتفوهوا بكلمة واحدة عن الكونتيسة ! بينما الحديث يكون هكذا حلوا عندما يدور عمن نحبهم ! ولعله ليس بوسعكم أن تشكوا فى أننى سوف أستمع إليكم بتعاطف ومشاطرة ، وهذا أقل ما يمكننى أن أفعله بعد أن كدتُ أختطفكم منها .

– ولكن ألستُ أملك أنا أيضًا الحق فى توجيه نفس هذا اللوم إليكم ؟ ألم يكن بوسعى أن تحولوا دون بعض تصرفاتى إذا كنتم – بدلا من مصارحتى بتفاصيل صلحكم مع الزوج – قد حدثتمونى عن صديق أكثر وقارًا واحترامًا ، عن الصديق الذى ...

– كفى ولا كلمة واحدة أكثر ... تذكروا أن تلميحًا واحدًا بسيطًا يمكنه أن يثير غضبنا . ومع ما يبدو من قلة معرفتكم بالنساء ، فأنتم بلا شك تعرفون أنهن غير متعجلات فى مثل هذه الاعترافات .... من الأفضل أن نتحدَّث عنكم : كيف تسير أموركم مع صديقتى ؟ هل أنتم حقًا سعداء ؟ آه ، أخشى ألا يكون الأمر كذلك ، فهذا يحزننى لأن مصيركم ليس سيان بالنسبة لى ! أجل ، يا سيدى ، ليس سيان ... بل وبدرجة أكثر – ربما – مما تتصورون .

– آه ، يا سيدى ، هل علينا أن نصدِّق أن الناس ، من أجل التسلية ، يبالغون ويصنعون من الأمور التافهة قصصًا ضخمة ؟

– دعكم من ضرورات التكلُّف ! أنا أعرف عنكم كل ما يمكن معرفته عن شخص آخر . الكونتيسة ليست هكذا متحفظة فى الأحاديث بين الأصدقاء مثلكم . النساء اللاتى على شاكلتها لا يحافظن على أسرار المعجبين بهن ، خاصة وإذا كانوا من هؤلاء الكتومين ، مثلكم ، والذين بحذرهم وحرصهم يحرمونها من انتصاراتها . أنا بعيدة تمامًا عن اتهامها بالغنج والتدلُّل ، ولكن ما لدى التَقيَّات من زهو وغرور ليس أقل مما لدى الغنجات المتدللات . قولوا لى بصراحة : ألا تعانون أحيانا من الاضطراب والمعاناة من عجائب شخصيتها الغريبة ؟ هه ، تكلموا ، تكلموا ...

– ومع ذلك ، يا سيدتى فأنتم تريدون العودة ... الطقس أصبح باردًا ...

– لقد صار أدفأ ...

تأبَّطَتْ مدام "دى ت ..." ذراعى مرة أخرى ، وواصلنا نزهتنا . لم ألحظ إلى أين نسير . ما روته لى عن عشيقها الذى أعرفه ، وعن عشيقتى التى تعرفها هى ، ونزهتنا الليلية ، وما حدث فى المركبة ، ومشهد المقعد فى الحديقة ، والوقت المتأخر ، كل ذلك أثار قلقى واضطرابى ، ورحت أرخى العنان للآمال والرغبات اللذيذة تارة ، وتارة أخرى أرغم نفسى على التفكير العاقل . غير أننى كنتُ متوترًا جدًا كى أدرك ما جرىَ بالذات فى داخلى . وريثما كنتُ تحت سطوة تلك الاضطرابات الداخلية ، واصلت هى الحديث عن الكونتيسة . وتم فهم تفكيرى وتأملى كموافقة صامتة ، بيد أن بعض الملاحظات اللاذعة التى تناهت إلى سمعى ، أرغمتنى على الإنصات . حيث كانت مدام " دى ت ..." تقول :

– إنها داهية ، بارعة ! بإمكانها أن تسمى الدهاء مزحة لبقة ، وتصور الخيانة على أنها المخرج الوحيد العاقل ، وأنها تضحية فى سبيل المحافظة على اللياقة والاحتشام . لا توجد لديها أية عفوية إطلاقًا ، رابطة الجأش على الدوام ، لطيفة ومهذبة دائمًا ، نادرًا ما تكون رقيقة ، وليست صريحة أبدًا أو مخلصة . شهوانية بطبيعتها ، مفرطة فى التأدب ، ملتهبة ، حذرة ، محنكة ، هوائية ، حساسة ، مثقفة ، مغناجة وفيلسوفة فى شخصية واحدة : مُعَمِّرة مثل بروتوس ، وفاتنة مثل جراتيا – تجذب وتفتن ثم تتملص وتنسل ، كم بَدَّلَتْ ، على ما أذكر ، من أدوار ! وكم من ناس حولها – وهذا بينى وبينكم – لعبت بعقولهم وخدعتهم ! وكيف سخرت من البارون "ن" ! ... وكيف تسلت بالماركيز" ن . ن" ! وقد اتجهت إليكم لكى تجذب اهتمام اثنين من المتنافسين اللذين فقدا الاحتراس والحذر وجازفا بإيصال الأمر إلى حد العلانية . أبقتْ عليهما طويلا إلى جانبها ، واستطاعا بطبيعة الأمر أن يعرفاها جيدا ، وفى نهاية الأمر

هتكا سرها وفضحاها . لقد دَفَعَتْ بكم إلي خشبة المسرح وشَغَلَتْ عن طريقكم أفكارهما ، وجَّهَتْ شكوكهما فى اتجاه آخر ، وأوقعت بكم فى اليأس ، ثم تعطَّفتْ عليكم وخففتْ قليلاً عنكم ، وفى النهاية بقى أربعتكم فى حالة رضاء . آه ، كم من السهل على المرأة الحاذقة أن تلعب بكم ، أيها الرجال ! وكم ستعيش سعيدة لأن كل شىء بالنسبة لها مُجَرَّد تَصَنُّع ، وهى لا تضع فى هذه اللعبة ذرة روح واحدة !

أطلقت مدام : "دى ت ..." كلماتها الأخيرة بتنهيدة ذات مغزى . وكان ذلك خطوة ماهرة .

أحسستُ أنهم رفعوا الغمامة عن عينىَّ ، ولكننى لم ألحظ كيف ، وضعوا غيرها . ظهرتْ عشيقتى أمامى كأكبر كاذبة بين النساء ، وسعدتُ بأننى أرى أمامى فى النهاية امرأة بقلبٍ صافٍ ومخلص . تنهدتُ أنا أيضًا ، دون أن أعرف أنا نفسى إلى من بالضبط أوجه هذه التنهيدة ، ودون أن أعرف هل استدعاها الأمل أم خيبة الأمل . ظهر الحزن والأسف على ملامح مدام "دى ت ..." لأنها أثارت ضيقى وحزنى ، وباستسلامها للانفعال ذهبت إلى حد أبعد من اللازم فى مصارحتها التى يمكن أن تبدو – نظرًا لأنها تقال على لسان امرأة – خالية من الإنصاف والنزاهة .

لم يكن بإمكانى الحكم بوعى وتيقظ على ما قيل لى . لقد دخلنا إلى طريق المشاعر والأحاسيس ، اقتربنا منه من منطقة بعيدة حتى صار من المستحيل التنبؤ إلى أين ستقودنا . وفى وسط حديثنا الفلسفى أشارت رفيقتى إلى ذلك الجناح الذى ظهر فى نهاية أحد المنحدرات ، والذى صار شاهدًا على أسعد اللحظات . جرى وصف تفصيلى لبنائه وفراشه وأثاثه ، وكم من المؤسف أن مفتاحه غير موجود ! وفى غضون حديثنا ، رحنا نقترب رويدًا رويدًا ، واتضح أنه مفتوح . الإضاءة فقط هى التى كانت تنقصه . ومع ذلك فالعتمة فيه كانت لها روعتها ، وخاصة عندما أدركتُ كم هى رائعة تلك التى يجب أن تضفى عليه أيضًا جمالها وروعتها .

بمجرد أن اجتزنا العتبة حتى اعترتنا رعشة ، واستولى علينا القلق ، كان ذلك معبدًا . معبدا مكَرَّسا للحب . استولى علينا وامتلكنا ، فخضعنا واستسلمنا . تشابكت أيدينا الضعيفة الوَجِلَة ، وحينما لم نعد نملك القوة على إسناد بعضنا البعض ، سقطنا على الأريكة التى احتلت القسم الأكبر من المعبد .

القمر يبدأ فى الأفول ، وسرعان ما ستتلاشى آخر أشعته حاملة معها ستار الخجل الذى أصبح من الواضح أنه لم يعد لازمًا . اختلط كل شىء فى العتمة . اليد التى كانت تحاول دفعى راحت تلتقط خفقان قلبى ، تحاول التملص من بين أحضانى ، ثم تعود ثانية لتسقط على صدرى بهناء ونعيم أكبر . تلاقتْ أرواحنا وتضاعفتْ ، لم تعد اثنتين ، وإنما أكثر : من كل قُبْلَة كانت تولد واحدة جديدة .

وبالرغم من أن سورتنا قد بدأت تهدأ ، إلا أن نشوة مشاعرنا لم تذهب تمامًا . ولم يعد الصوت يمتثل لنا أو يطيعنا ، فأخذنا نتحدث فى السكون بلغة المشاعر والأحاسيس . اختبأت مدام "دى ت ..." بين ذراعىّ ، وأخفت رأسها فى صدرى . تَنَهَّدَتْ ، ثم هدأت من ملاطفاتى ومداعباتى . تَمَلَّكَها الشجن ، ثم استكانت وراحت تطلب حبًا بقدر ما يأخذه الحب منها .

ذلك الحب ، الذى أخافها وَرَوَّعَهَا منذ قليل ، أصبح الآن ملجأها وملاذها . وإذا كنا نريد ، من جهة ، أن نمنح بإرادتنا ما سمحوا صدفة بانتزاعه ، ومن ناحية أخرى - الحصول على ما انتزعوه على سبيل الهدية ، ففى هذه الحالة وفى تلك ينبغى أن نسرع لإحراز النصر الثانى لكى نتيقن نهائيًا من انتصارنا .

جرى كل شىء على نحو سريع إلى حد ما وقد عرفنا خطأنا والآن بدأنا كل شىء من جديد لكى نعوض عما فات ، فالاتقاد وازدحام الأحاسيس عدوان للرقة والبراعة . وحينما نتعجل لتحقيق اللذة نقضى بذلك على السعادة التى تسبقها : حين تتكسر المشابك وتتمزق الدانتيلا - وتترك الشهوة آثارها على كل شىء وفى كل مكان ، وفى النهاية يكون معبودنا قد صار أشبه بالضحية .

عندما هدأنا قليلا ، بدا الهواء أكثر نقاء وطزاجة . الآن فقط بدأنا نسمع خرير مياه النهر بجوار جدران الجناح ، وهو يُعَكِّر سكون الليل بطبطباته الهادئة المتوافقة مع خفقان قلبينا المسموع . كان الظلام كثيفًا ومن الصعب رؤية أى شىء ، ولكن تحت الستار الشفاف لليلة الصيفية الصافية ، تَحَوَّلَتْ الجزيرة المجاورة لنا إلى مرج رائع ، وبدا وكأن العالم كله قد أصبح مسكونا بالعشّاق . لم يحدث وأن كان هناك فى ظلال غابات كنيد[1] هذا العدد من العشاق مثلما رأينا على ضفاف السين . بدا العالم كله مليء بالعشّاق ، ولم يكن بينهم من هو أسعد منا ، كنا على وشك التماثل مع أمور[2] وبسيكيا[3] . كنتُ أنا أيضًا شابًا مثله ، ومدام "دى ت ..." كانت أيضًا رائعة ، وبدت لى فى استرخائها وسكينتها أكثر سحراً وفتنة . كل لحظة أخذت تكشف لى فى جمالها عن معجزة جديدة . وضعها نور الحب فى مجال رؤية الروح ، وهى أدق الحواس التى أكّدت لى سعادتى .

(١) مدينة يونانية قديمة فى آسيا الصغرى حيث يوجد معبد أفروديت .

(٢) التسمية اللاتينية لإله الحب اليونانى "إيروس" .

(٣) "بسيكيا *(psych)* هى زوجة "إيروس" .

عند التغلب على الهواجس والمخاوف ، تلبى الملاطفات والمداعبات نداء بعضها البعض بصورة أكثر رقة وحنانا ، وتتصاعد الرغبة فى ألا تُفلت ولو حتى لمحة عطاء أو إشارة حب واحدة إلا وتخطفها على وجه السرعة ، ولكن إذا أبطأنا فى قطفها ، فهذا رقة وأناقة . الإعراض الخفيف الوَجِل أيضا يجعلنا أكثر لطفًا ورقة وحنانا . كانت تود لو ، ومع ذلك فلا ، لا داعى . التقديس والإجلال شيء عذب ولذيذ ... الرغبة تؤجج المتعة ... تلهب الروح ... ونحن نَتَعَبَّد ... لن تتخلى أو تتنازل مهما كان ... ولكنها تَخَلَّتْ . وقالت بصوتها الساحر :

– آه ! لنذهب من هذا المكان الخطر ! كل رغبة تلد هنا رغبات أخرى جديدة ، وأنا لا أحتمل ذلك .

وسحبتنى من هنا .

انصرفنا بأسف ، بينما أخذتْ تلتفت وراءها مرارًا . وبدا وكأن النار المقدسة لا تزال مشتعلة على أطناف المعبد الذى غادرناه . وقالت :

– لقد كَرَّسْتَه من أجلى . مَنْ مِنْ البشر الزائلين يمكنه أن يتفوَّق عليك ؟ ما أقدرك على الحب ! كم هى سعيدة !

صحْتُ فى ذهول :

– مَنْ ؟ لو كنت حقًا قادرًا على تقديم السعادة ، فمن يمكنه مقارنةً بكم أن يكون أهلاً لها؟

وبينما كنا نسير بمحاذاة مقعدنا ، توقَّفنا بشكل لا إرادى فى توتر وصمت .

– يُخَيَّل لى أن خلودًا أبديًا يمتد بين هذا المقعد والجناح الذى كنا فيه لتَوِّنا ! روحى مفعمة بالسعادة حتى أننى لا أدرى كيف واتتنى الجرأة على صدِّكم .

فأجبتها :

– آه ، هل من المعقول أن يكون قد حُكِم بالتشتت هنا على الأحلام التى ملأت قلبى هناك ؟ أم سيظل المكان دومًا قدرًا محتومًا بالنسبة لى ؟

– هل هذا ممكن الآن ، وأنا معكم ؟

– أوه ، نعم ، لأننى الآن فى غاية التعاسة ، فكم كنتُ سعيدًا هناك . الحب متعطش دومًا إلى براهين ... وبراهين أخرى جديدة : ويخيَّل له أنه لم يحصل على أى شىء مادام لم يحصل على كل شىء .

– أكثر من ذلك .. لا ، لا أستطيع أن أسمح ... لا ، هذا مستحيل – وبعد فترة صمت طويلة ، أضافت : – إذن ، فأنتَ حقًا تحبني !

أرجو من القارئ أن يتذكر أن عمري آنذاك كان عشرين عامًا .

في غضون ذلك غيَّر حديثنا مجراه ، أصبحتُ أقل جدية . بل وحتى تجاسرنا على السخرية من مسرات حبنا ، وعلى تحليله ، وفصله عن الأخلاق ، والنزول به إلى أبسط الحدود ، وإثبات أن جوهره هو مجرد ضمان المتعة ، وضمان المتعة (إذا فكَّرنا على نحو فلسفي) لا يُلْزِمنا بأي شيء إذالم نُلزِم بعضنا البعض علنًا بكشف أسرارنا للناس والتخلي عن الحذر في وجودهم .

قالتْ :

– أية ليلة رائعة قضينا ! ذلك فقط بفضل تلك المتعة الوحيدة التي كانت لنا درسًا وعذرًا . وإذا اضطرتنا ، مثلا ، الظروف غدا للافتراق ، فإن سعادتنا التي لم ير مثلها إنسان في العالم لن تترك أية آلام أو أثقال ... اللهم عدا الحزن الخفيف الذي يمكن أن تعوِّضه حلاوة الذكريات ... ذكريات اللذة ... بدون التمهلات المضنية والحرص واستبداد الملابسات .

كم لدينا الكثير مما لدى الآلهة (وأنا أخجل من ذلك) ، فبدلاً من الأحاسيس والمشاعر المركبة والشكوك التي سيطرت عليَّ قبل هذا الحديث ، صرتُ موافقاً على نصف هذه الأفكار الجريئة : وجدتُها جديرة بالإعجاب ، وأصبحتُ قريبًا جداً من تقويم مزايا وأفضليات الحرية .

قالت :

– ليلة جميلة ، وأماكن رائعة ! لم آتِ إلى هنا منذ ثماني سنوات ، ومع ذلك فهي لم تفقد روعتها السابقة ، بل على العكس اكتسبت في نظري روعة وبهاء جديدين . ولعلنا لن ننسى أبدًا ذلك الجناح ، أليس كذلك ؟ في القصر توجد حجرة كهذه بالضبط ، وهي في الحقيقة رائعة . بيد أنه ليس هناك ما لا يجوز أن أُريكم إياه : أنتم مثل الطفل الذي يريد أن يلمس كل شيء ، ويكسر كل ما تمسه يده .

وفي نوبة فضول مفاجئة ، أدهشتني أنا نفسي ، أجبرتني على إعطاء وعد بأن أسلك سلوكًا حسنًا ، وأن أطيعها وأمتثل لها في كل شيء . وأقسمت بأن أكون عاقلا . راحت تتحدث معي عن شيءٍ آخر قائلة :

– كان ممن الممكن أن تكون الليلة أسعد ليلة في حياتي لو لم ألُمْ نفسي على خطأ واحد . وعبثا ، فعلا من العبث ، أنني قد تحدثتُ معكم هكذا عن الكونتيسة ، الأمر ليس في أنكم ضايقتموني بشيء ما ، و لكن المسألة ببساطة هي أن الشيء الجديد يمتلك دوما قوة جذب خاصة . فأنتم تعتبرن أنني جديرة بالحب ، وأنا أود أن أُصَدِّق أنكم لا تخدعونى ، بيد أن تَسلُّط العادة أمر ضخم لدرجة أنني أعترف بعدم إمكانية التغلب والانتصار عليه حتى النهاية ، إضافة إلى أنني قد استنفدتُ كل ما يمكنه أن يسحر قلوب الرجال ، فأي شيء يمكن أن تنتظروه مني ؟ وأي شيء يمكن أن تتمنوا ؟ ماذا يمكن عمله بجوار امرأة لم يعد لديها رغبات أو آمال ! لقد منحتكم كل شيء ، ولم أدَّخر شيئًا . وكم يصبح جميلا إذا لم تلوموني على هذه الليلة التي لم تكد تنقضي فيها لحظة اللذة حتى بَثَّتْ فيكم برودة التأمل المتجهم . بالمناسبة ، ما رأيكم في زوجي ؟ كئيب جداً ، أليس كذلك ؟ ما العمل ، العيش على منتجات الألبان لا يُحَسِّن الطباع . لا أظن أنه تَقَبَّل مجيئكم بطيب خاطر ، صداقتنا تثير لديه الشكوك . لا يجوزُ إطالة مدة زيارتكم الأولى عنا : هذا يثير غضبه بمجرد أن يظهر هنا ضيوف ، وهم بالطبع يظهرون .. ولكن أنتم أيضًا لديكم دواعٍ للحذر ... هل تتذكرون بأي مظهر وَدَّعَنَا بعد العشاء ؟

صارت على يقين تام بأن هذه الكلمات قد قامت بتأثيرها المطلوب عليّ ، فأضافت مسرعة :

– لقد كان أكثر مرحًا وبهجة عندما كان يُجَهِّز ، بذلك القدر من الدِّقة والإتقان ، تلك الحجرة التي حدثتكم عنها ، كان ذلك قبل زواجنا . إنها متاخمة لمخدعي ، كنت أراها على الدوام مجرد وسيلة عون اصطناعية يجد فيها زوجي أداة لتقوية أحاسيسه ، كدليل على بروده نحوي .

وهكذا ، من وقت لآخر ، راحت تؤجج في نفسي الرغبة لرؤية هذه الحجرة . فقلت لها :

– إذا كانت مجاورة لمخدعكم ، فكم سيكون من الممتع الانتقام هناك للإهانة التي تم توجيهها إلى جمالكم وتعويضه بحق عن كل ما انتزعوه منه .

تَمَّ فهم ذلك وإدراكه ، وتقبُّله بعين الرضا . فواصلتُ حديثي :

– آه ! كم كنت أتمنى لو وَقَع الاختيار عليّ للقيام بتنفيذ مهمة الانتقام ، وكم أرجو لو استطاعت اللحظات السعيدة أن تمحو وتزيل من ذاكرتكم خيبات الأمل ... قاطعتني قائلة :

– لو أقسمتم أن تكونوا متعقِّلين وحريصين ...

فى الحقيقة ، لم أشعر فى نفسى بالحماسة المطلوبة ، أو الرغبة الحارة والضرورية ، لزيارة معبد آخر . إلا أنه قد تملكتنى نوبة فضول شديدة : لم تعد مدام "دى ت ..." تهمنى كثيراً بقدر ما كانت تهمنى تلك الحجرة نفسها .

عُدْنا إلى القصر . كان الضوء قد أُطفئ على الدرج وفى الممرات . وسِرْنا فى الظلام عَبْرَ الدهليز فحتى صاحبة القصر لم تكن تعرف جميع المداخل والمخارج ، وفى النهاية وصلنا إلى الباب المؤدى إلى مخدعها - حيث تم إخفاء المخبأ السرى الذى تطرى عليه وتبجله .

سألتُها:

- كيف ستقررون مصيرى ؟ إلى أين أذهب الآن ؟ هل من المعقول أن تصرفونى وحدى فى هذا الظلام ؟ وهل تخاطرون بإثارة الضجة ، والكشف عن أنفسكم ، وافتضاح أمرنا معاً ، فتفسدون كل شىء وتهلكون أنفسكم ؟

كانت هذه المبررات حاسمة .

- إذن ، فأنتم تعدوننى ...

- نعم ، نعم ، بكل ما تريدون !

صَدَّقَتْ وعودى . فتحنا الباب فى تمهل وهدوء ، وجدنا خادمتين نائمتين : واحدة شابة ، والثانية أكبر منها . كانت الأكبر تتمتع بثقة خاصة ، ولذا أيقظناها . همستْ لها بشىء ما فى أذنها ، وسرعان ما رأيتُ كيف تخرج من باب سرى أُخفى بمهارة فى النقوش الخشبية الجدارية . اقترحتُ أن أقوم بعمل الوصيفة النائمة ، وتَمَّ تَقَبُّل خدماتى ، هكذا رحتُ أُجَرِدُها من ثيابها وأخلع عنها حُلِيَّها . لم يتبق سوى شريط رفيع يربط شعرها الذى سقط مسترسلاً على كتفيها فى خصلات حرة طليقة زَيَّنَتْها فقط بإضافة تلك الوردة التى كنتُ قد قطفتها من الحديقة وظلت ، نظراً لسهوى وشرودى ، حتى الآن فى يدى . استبدلَتْ الفستان المفتوح برداء بسيط ، لم يكن هناك أى رباط ، ولا حتى مشابك ، فى هذا الرداء ، فبدت مدام "دى ت ..." فيه أكثر روعة وجمالا . كانت أجفانها ثقيلة من شدة الإرهاق ، واكتسبتْ نظراتُها رقة جديدة وفتوراً ممتعًا . وأبرزت لون الشفتين ، الذى أصبح زاهيًا وبديعًا على غير العادة ، تلألؤ الأسنان وعكس ابتسامة أكثر رقة وحساسية ، كانت الحُمْرَة الخفيفة هنا وهناك تبوح بلمعان الجلد وتشهد على رهافته ورقته ، وذكَّرتْنى تلك الآثار المتبقية من المغامرة التى

جرت منذ قليل بحلاوة جلدها وعذوبته . باختصار ، فقد ظهرت أمامي أكثر فتنة وسحراً مما رسمتُها في مخيلّتي في أرق وأعذب لحظاتنا . انفتح الجدار الخشبي من جديد ودخلت منه كاتمة الأسرار الأمينة ، وما لبثتْ أن اختفتْ تماما .

بعد دخولنا أوقفتني مدام "دى ت ...." قائلة في أهمية ومهابة :

- تذكَّروا أنه لا يجب أن يشك أحد إطلاقًا في أنكم رأيتم هذه الحجرة أو حتى تصوّرتم وجودها .

احذروا حتى التمتمة بذلك أثناء شرودكم . أما بشأن باقى الأمور ، فأنا مطمئنة .

الحفاظ على السر - أول الفضائل ، ونحن مدينون لها بالكثير من اللحظات السعيدة .

كان كل ذلك أشبه بطقوس التكريس . قادتني وهي تمسك بيدى عَبْرَ دهليز مظلم . تعالت نبضات قلبي مثل شاب متهيِّج راح عرضة للتجربة قُبيل تَقَبُّل السر العظيم .

- ولكن كونتيستكم هذه - قالت ، ثم توقَّفتْ .

هَمَمْتُ بالرد ، لكن الباب انفتح - تجمَّدتْ الكلمات على لساني من شدة الانبهار والدهشة . أصابني الذهول والعجب ، طار عقلى وآمنت تمامًا بالسحر . انغلق الباب خلفنا ، ولم أعد أذكر كيف دخلنا إلى هنا . لم يكن هناك حولنا سوى دغل فردوسي أخضر ليس له مخرج أو مدخل ، وكأنه يُحلِّق في الفضاء بدون أى دعائم أرضية . باختصار ، كنت موجوداً في صالة شاسعة ، وبدلا من الجدران كانت هناك فقط مرايا ممتدة ومستمرة نُقشَتْ ببراعة هائلة حيث ظهر فيها كل ما هو موجود وتضاعف في انعكاساته ، وصنعتْ عالَمًا وهميًا كاملاً للواقع .. لم تكن هناك أية قناديل أو شموع : من مكانٍ ما بالداخل تدفَّق ضوء رقيق ضارب إلى الزرقة فانعكس على النقوش والزخارف بالقدر الذي يجعلنا فقط نراها . وفاح من المباخر شذى عطر طيب وغريب ، وتوارت الطُغْريات والعلامات عن عيون مصدر الضوء السحري الذي ملأ ذلك الملجأ السرى المُكَرَّس للذة ، وهناك على ذلك الطرف الذي دخلنا منه ، رُسمَتْ أروقة متشابكة مغطاة بالورود وفي كل فتحة منها تعريشة خضراء . وفي الطرف الآخر تمثال آمور الذي راح يوزِّع أكاليل الزهور وأمامه شُيِّد محراب تشتعل فيه النار ، وعند أسفل المحراب تراءت الأقداح وأكاليل الزهور وضفائر الورود المتناثرة ، وأضفَتْ نقوش الجدران مسحة من الكمال على المعبد في أسلوب رقيق وأنيق . وفي المقابل شُيِّد كهف صناعي وافر الظلال يحرس مدخله إله سرى غامض ، والباركيه المغطى بسجادة من القطيفة يبدو مثل مرج فسيح . والملائكة على السقف تعلق حول رقابها ضفائر الزهور ، ومشكاة هناك معلَّقة على الجدار المقابل للأروقة ، وفي أسفل مظلة ، تحملها إلهة الحب ، تناثرت الوسائد الكثيرة .

نزلت ربة تلك الأماكن على الوسائد فى هدوء ، ألقيت بنفسى تحت قدميها ، انحنتْ علىّ ومدتْ يديها . وفى نفس تلك اللحظة ، بفضل الحائط الزجاجى الذى انعكستْ عليه اللوحة الحية من كافة الجوانب ، امتلأتْ جزيرتنا بأزواج من العُشّاق السعداء .

الرغبة تشتعل بتأثير الشخوص المحيطة . قلتُ صائحًا :

– هل ستتركون رأسى بدون تاج ؟ ألن تتفضلوا علىّ وتترفقوا بى فى ذلك الاقتراب من العرش ؟ هل من الممكن أن تُنْطَق هنا كلمات الرفض ؟

أجابتْ وهى تنهض :

– وماذا عن وعودنا ؟

– عندما نطقتُ بها ، كنت آنذاك إنسانًا زائلاً ، ولكنكم صنعتم منى إلهًا : عليه أن يعبدكم – وهذا هو وعدى الوحيد .

فقالت :

– هيا بنا . فالعتمة السرية يجب أن تخفى ضعفى . تعالوا معى ...

فى هذه اللحظة كانت قد اقتربت من الكهف ، وما كدنا ندخل حتى انتزعتنا قوة لولبية خفية ، صُنعت بمهارة ، وقذفت بنا إلى أعلى . وبعد أن طرنا معًا ، انزلقنا بهدوء وسلاسة على الوسائد الوثيرة ، خيَّم الظلام والهدوء على ذلك المعبد الجديد . عوضتنا التنهدات عن الكلام . راحت تتوالى سريعة ، أصبحت أكثر رقة وحرارة ، وأصبحت هى المترجم الوحيد لأحاسيسنا ومشاعرنا وتأججاتها المتواصلة . وأخيرًا حلت النهاية التى انتظرناها طويلا لتعلن عن وجوب الحمد والشكر لأمور . أما هى فقد راحت تضع على رأسى إكليلا من الزهور ، ومن دون أن تحول تقريبًا عينيها الرائعتين المخضلَّتين من تأثير الشبق ، قالت :

– هل يمكنكم فى يوم من الأيام أن تعشقوا الكونتيسة مثلما تعشقوننى ؟

هممتُ بالرد ، ولكن فجأة دخلت خادمتها – كاتمة الأسرار الأمينة فى عجلة ، وقالت لى :

– اخرجوا بسرعة : لقد طلع الفجر ، وهناك ضجيج يُسمع فى القصر .

تبدد كل شىء بسرعة كما يتبدد الحلم بمجرد الصحو . لم أكد أسترد وعيى حتى وجدت نفسى فى الدهليز . أردت العودة إلى غرفتى ، ولكن كيف يمكن العثور عليها ؟

أى سؤال الآن يمكنه أن يثير الشك ، وأى خطأ يمكنه أن يكشف عنى . كان الشىء الوحيد الأكثر أمانا هو النزول إلى الحديقة ، وهذا ما فعلته ، بنية البقاء هناك إلى أن يبدو ظهورى أمرًا عاديًا تمامًا مثل عودة أى شخص من جولته الصباحية .

راح الهواء النقى وبرودة النهر تُهدئ رويدًا رويدًا من أوهامى وهواجسى وتطرد منها الرؤيا المسحورة ، وبدلاً من الطبيعة الصناعية الفاتنة رأيت الطبيعة الحية . أحسست بالحقيقة تعود إلى روحى ، وبالأفكار تسير فى ترتيب وانتظام وراء بعضها البعض ، وفى النهاية تنفست ملء صدرى . أول ما فعلته هو أن سألت نفسى ، هل أنا فعلا عشيق تلك التى غادرتها منذ قليل ؟ وأدركت فى دهشة أننى لا أعرف ذلك . هل كان بإمكانى حتى يوم الأمس ، فى الأوبرا ، تصور أننى سوف أوجه لنفسى مثل تلك الأسئلة ؟ إننى على يقين راسخ بأنها طوال عامين تعشق الماركيز "دى ..." بشدة ، وأنا نفسى الذى كنت إلى هذا الحد أعشق الكونتيسة ، لدرجة أن فكرة الخيانة فى حد ذاتها لم يكن من الممكن أن تخطر على بالى ! كيف ؟ كل ذلك كان بالأمس فقط ؟ هل مدام "دى ت ..." ... هل من الممكن أن يحدث ... وتكون قد قطعت علاقتها بالماركيز ؟ وقررت أن تجعلنى خليفته ؟ أم كانت تحاول فقط أن تعاقبه ؟ أية مغامرة ! وأية ليلة ! أم أننى مازلت نائمًا بعد ؟ كنت مرتابا . لم أود التصديق . ثم صدقت وعثرت على الدلائل ، ولكننى بعد ذلك لم أعد أعرف ثانية بماذا أفكر . وبينما كنت مستغرقًا تمامًا فى حل تلك الألغاز ، سمعت فجأة صوت خطوات قريبة تمامًا : رفعت عينى ، فركتهما ، لم أصدق نفسى ... كان هذا هو ... من تتصورون ؟ ... الماركيز .

– لم تكن تتوقع حضورى فى هذا الوقت المبكر ، هه ؟ كيف سارت الأمور .

سألته :

– إذن ، فأنت كنت تعرف أننى هنا ؟

– طبعًا ! لقد بعثوا إلىَّ بالأمس ليبلغونى بذلك ، قبيل رحيلكما .هل أتقنت دورك ؟ هل كنت مسخرة بشكل كاف أمام الزوج ؟ متى يرسلون بك إلى البيت ؟ لقد دبرت كل شىء – خدمة مقابل خدمة – أعددت لك مركبة محترمة ، إنها فى انتظارك . مدام "دى ت ...." كانت فى حاجة إلى مرافق يسليها فى الطريق – وهذا كل ما كان مطلوبًا منك أنت قمت بذلك ، أما شكرى ...

– أوه ، من فضلك ، دعك من ذلك . أنا سعيد تمامًا بخدمة السيدة .... ومدام "دى ت ..." يمكنها أن تؤكد بأن غيرتى واجتهادى أرفع وأسمى ، فى الحقيقة ، من أى شكر .

لقد منحني مفتاح سر الأمس ، وساعدني على فهم كل ما جرى . وفي لحظة واحدة تقمصت الدور ، وأخذت أجيب بقوانين هذا الجنس الفني .

قلت :

– ولكن لم الحضور هكذا مبكرًا ، لعل الأكثر أمانا كان ...

– كل شيء محسوب ! إنني هنا بالصدفة : كنت أمر بالقرب منكم في طريق عودتي من الأنحاء المجاورة . هل من المعقول ألا تكون مدام "دي ت ..." قد أخبرتك بخططنا ؟ أنا مستاء منها على عدم ثقتها هذا بعد كل مافعلتَه من أجلنا .

– ربما لديها أسباب لذلك . بل وربما لم أكن أوفق في إتقان الدور إذا كنت قد عرفت كل شيء مسبقًا .

– أوه ، ياصديقي ، هل كان ذلك مسلٍ إلى هذا الحد ؟ احك لي كل شيء بالترتيب هيا ، هيا احك !

– آه ، انتظر . إنني لم أكن أعرف أن هذه مجرد مسرحية ، على الرغم من أن دوري فيها لم يكن الأخير ....

– كان دورًا – ولنقل بصراحة – سيئًا .

– لا توجد أبدًا أدوار سيئة بالنسبة للممثلين الجيدين .

– هل تصرفت بشكلٍ جيد ؟

– بشكلٍ لا مثيل له .

– ومدام "دي ت ..." ؟

– لم يكن لها مثيل . وفي كل شيء .

– تصور ماذا يعني أن تدجن مثل هذه المرأة ؟ لم يكلفني ذلك جهودًا قليلة ، ولكنني في المقابل ربيتها بذلك الشكل الذي ربما لا توجد عليه في باريس كلها واحدة من جنس النساء يمكنها أن تباريها في الإخلاص .

– برافو !

– أنئذ كنتُ ذكيا ، لأن طيشها وتقلباتها كلها كانت وليدة الرعونة والنزق وكثرة الأوهام والخيالات ، وبالتالي فقد كان من الضروري امتلاك روحها .

- حقًا ، إنها الوسيلة الوحيدة الصحيحة .

- أ ليس كذلك ؟ إنك لا تستطيع حتى أن تتخيل كم هى مخلصة لى . إنها بالفعل رائعة ، وأعتقد أنك متفق معى بهذا الشأن . لديها فقط ، والكلام بيننا ، عيب واحد : المسألة أنه بالرغم من أن الطبيعة قد حبتها بكل شيء ، إلا أنها لم تستطع أن تمنحها النار المقدسة التى تتوج كل مظاهر الكمال الأخرى . هذه المرأة توقظ جميع الرغبات ، تسمح بتذوق كل شيء والاستمتاع به ، ولكنها هى نفسها لا تحس بأى شيء ، مجرد تمثال من المرمر !

- أنا مضطر لتصديقك ، لأننى أنا شخصيًا لم ... ولكنك تتحدث عنها هكذا بشكلٍ جيد ، كما لو أنك زوجها . برافو ، أنت فى غاية الدقة . ولكن لو لم أجلس بالأمس خلف المائدة مع رجل ...

- هل استقبلكم بشكل جيد ؟

- أوه ، إنه زوج حقيقى .. من شعر رأسه إلى أخمص قدميه .

- والمغامرة ! .. إنك لا تضحك بشدة . إذن ، فأنت لا تعرف أن دورك كان مسخرة ؟ وافقنى على أن هناك أشياء كثيرة غريبة تحدث أحيانا على مسرح الحياة ، فهنا يؤدون أدوارهم بدون خشبة . لنذهب إلى القصر ، لا أستطيع أن أصبر على أن أضحك مع مدام "دى ت ..." لعلها استيقظت الآن . لقد أخطرت بأننى سوف أحضر مبكرًا ، ولكن من أجل اللياقة لابد من زيارة الزوج فى البداية . لنذهب إلى حجرتك أولاً ، فأنا أريد وضع بعض البودرة على وجهى . معنى ذلك أنه استقبلك على أنك عشيقها ؟

- سوف تحكم على نجاحى من الاستقبال الذى سيستقبلنى به السيد "دى ت ..." الساعة الآن صارت التاسعة ، لنذهب الآن إليه .

لم أكن أود الذهاب إلى حجرتى لأسباب مفهومة . إلا أننا اصطدمنا بها صدفة فى طريقنا : كان الباب مفتوحًا ، ورأينا خادمى الذى كان نائمًا على المقعد فى هدوء وإلى جواره شمعة قد احترقت . وعندما سمع وقع خطواتنا ، هبَّ من مكانه وهو ما يزال بين اليقظة والنوم وقدم الروب الخاص بى إلى الماركيز مويخًا إياه على العودة هكذا فى مثل هذا الوقت . شعرت بحرج شديد ، ولكن الماركيز كان مستعدًا تمامًا لخداع نفسه واعتبار ذلك مجرد سهو سخيف لأحد الناس الذين يحبون النوم .

أمرت الخادم المرتبك بالإعداد للرحيل ، واتجهنا إلى مخدع صاحب القصر . من السهل أن نخمن أيًا منا كان ضيفًا مرغوبًا : بالطبع ليس أنا ، وكان ذلك من طبيعة الأمور . وأخذ الرجل يطلب ، في إلحاح ، أن يبقى صديقى ضيفًا عليهم لفترة طويلة بل وأراد أن يذهب به إلى صاحبة القصر على أمل أن تستطيع إقناعه بذلك . ولم يكن هناك من يجرؤ ، كما قيل لى ، على توجيه مثل هذه الدعوة إلىّ ، ولذا فقد امتقع وجهى بشكلٍ لا يثير الشك فى أن ذلك من سوء طقس هذا المكان الذى أضر بصحتى .

دعانى الماركيز لاستخدام مركبته . فوافقت ، وسار كل شىء كما ينبغى ، وكان الجميع فى حالة من الرضا . ولكننى كنت ، مع ذلك ، أتمنى رؤية مدام "دى ت ..." قبل الرحيل : لم أكن أستطيع حرمان نفسى من هذه المتعة ، وشاطرنى هذه الرغبة أيضًا ، الماركيز الذى كان فى غاية الحيرة والاندهاش لنومها هكذا طويلاً ، ولكنه كان بعيدًا تمامًا عن التفكير الصحيح .

حينما غادرنا الزوج ، قال لى :

– أليس ذلك مدهشًا ؟ حتى إذا كان قد عرف دوره مسبقًا ، لما كان بإمكانه أن يتقنه أكثر من ذلك ! إنه ، فى جوهر الأمر ، من أنبل الناس ، فحينما وزنت الأمور كما ينبغى ، وجدت أن صلحهما سيعود بالفائدة على الجميع ، سوف يكون هذا البيت رائعًا ، وعليك أن تعترف أنه لاتوجد أية امرأة أخرى يمكنها بهذا الشكل أن تعرض بيتها للضيوف ، ومن أفضل جوانبه .

لم يكن هناك من هو أكثر منى موافقة على ذلك .

– ولكن مهما كانت هذه القصة طريفة ومسلية فأرجوك – ولا كلمة لأى إنسان . هذا أمر هام وخطير ، وخصوصًا فى هذه الفترة ، وأعتقد أننى سأوفق فى إقناع مدام "دى ت ..." بأن سرها فى أيد أمينة .

– لا تقلق ، فهى لا تشك فى ذلك ، والدليل هو نومها الهادئ اللذيذ الآن .

– أوه ، نعم ، لقد نسيت أنه لا يضاهيك أحد فى فن تخدير النساء وتنويمهن .

– ليس فقط النساء ، وإنما أزواجهن أيضًا ، يا عزيزى ، بل وأحيانا عشاقهن .

وفى النهاية أخطرونا بأن مدام "دى ت ..." جاهزة لاستقبالنا ، فدخلنا .

بمجرد دخولنا ، أعلن هذا المبتهج الطروب :

– سيدتى ، يأتى إليكم اثنان من أقرب أصدقائكم .

توجهت مدام "دى ت ..." نحوى قائلة :

– خشيت أن تكونوا قد رحلتم . أشكركم على أنكم أدركتم أن ذلك كان يمكنه أن يحزننى جداً .

أخذت تحدق إلينا باهتمام ونفاذ ، وراحت تنقل بصرها بيننا ، ولكنها ما لبثت أن اطمأنت على الفور من غفلة الماركيز الذى استمر فى مداعبتى والمزاح معى ، وأخذت تضحك معى لنكاته وطرائفه ، ولكن ليس أكثر مما يستدعى الأمر ، كى تهدئ من روعى ولاتحط من قدرها فى نظرى . كانت تتحدث مع الماركيز برقة ولطف ، ومعى – بلباقة ومجاملة وكبرياء . مزحت قليلا ثم صارت جادة .

قال الماركيز :

– سيدتى ، لقد أنهى صديقنا دوره بشكلٍ رائع كما بدأه .

أجابت دون ابتسام :

– كنت واثقة من ذلك ، كما أثق فى نجاح أى دور يمكن أن يُسند إليه .

أخذ يحكى لها عن زيارتنا لزوجها . فنظرت نحوى وراحت تثنى علىَّ دون أن تبتسم . ولكن الماركيز لم يتوقف :

– أما أنا ، ففى غاية الإعجاب والانبهار : إننا ، يا سيدتى ، نحن وأنتم ، كسبنا صديقًا حقيقيًا . وأكرر لك شكرنا وامتناننا ...

قاطعته مدام "دى ت ..." .

– كفى ، يا سيدى ، لندع هذا الأمر . صدقونى .. إننى أدرك جيداً كم أنا مدينة له بالكثير .

أخطرونا بقدوم السيد "دى ت ..." ، والتقى جميع شخوص المسرحية . السيد "دى ت ..." يسخر منى ، ويحاول إبعادى بأقصى سرعة . وصديقى استخفله ، وأغاظنى . وأنا سددت له الدين بنفس المكيال .. رحت أبدى إعجابى بمدام "دى ت ..." التى لم تفقد ولو للحظة واحدة كبرياءها ، واستطاعت أن تخدعنا جميعاً .

رحتُ أستمتع بعض الوقت بهذا المشهد إلى أن شعرت بأن لحظة الوداع قد حانت . خرجت ، فتبعتنى مدام "دى ت ..." بحجة شىء ما أرادت أن تقوله لى .

– وداعًا لقد أهديتمونى لحظات رائعة ، ولكننى كافأتكم عنها بحلم رائع ، والآن يناديكم حبكم ، وصديقتى جديرة به . لقد اختطفت منها بعض انفعالاتكم ونزواتكم ، ولكننى فى مقابل ذلك أعيدكم إليها أكثر رقةً وحنانًا ، وأكثر إحساسًا وشفافية . مرة أخرى وداعًا ، أنتم فى غاية الروعة .... لا تقلبوا الكونتيسة علىّ .

صافحتنى وافترقنا .

صعدتُ إلى المركبة التى كانت تنتظر ، ورحت أبحث عن مغزى تلك المغامرة .... ولكننى لم أجد شيئًا .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومــى للترجمــة مشــروع تنميــة ثقافيــة بالدرجــة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التــوازن بين المعــارف الإنســانيــة فى المجــالات العلمــيــة والفنيــة والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١ – اللغة العليا (طبعة ثانية) — جون كوين — ت : أحمد درويش
٢ – الوثنية والإسلام — ك. مادهو بانيكار — ت : أحمد فؤاد بلبع
٣ – التراث المسروق — جورج جيمس — ت : شوقى جلال
٤ – كيف تتم كتابة السيناريو — انجا كاريتنكوفا — ت : أحمد الحضرى
٥ – ثريا فى غيبوبة — إسماعيل فصيح — ت : محمد علاء الدين منصور
٦ – اتجاهات البحث اللسانى — ميلكا إفيتش — ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ – العلوم الإنسانية والفلسفة — لوسيان غولدمان — ت : يوسف الأنطكى
٨ – مشعلو الحرائق — ماكس فريش — ت : مصطفى ماهر
٩ – التغيرات البيئية — أندرو س. جودى — ت : محمود محمد عاشور
١٠ – خطاب الحكاية — جيرار جينيت — ت : محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١ – مختارات — فيسوافا شيمبوريسكا — ت : هناء عبد الفتاح
١٢ – طريق الحرير — ديفيد براونيستون وايرين فرانك — ت : أحمد محمود
١٣ – ديانة الساميين — روبرتسن سميث — ت : عبد الوهاب علوب
١٤ – التحليل النفسى والأدب — جان بيلمان نويل — ت : حسن المودن
١٥ – الحركات الفنية — إدوارد لويس سميث — ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ – أثينة السوداء — مارتن برنال — ت : بإشراف / أحمد عتمان
١٧ – مختارات — فيليب لاركين — ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ – الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية — مختارات — ت : طلعت شاهين
١٩ – الأعمال الشعرية الكاملة — چورج سفيريس — ت : نعيم عطية
٢٠ – قصة العلم — ج. ج. كراوثر — ت: يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ – خوخة وألف خوخة — صمد بهرنجى — ت : ماجدة العنانى
٢٢ – مذكرات رحالة عن المصريين — جون أنتيس — ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ – تجلى الجميل — هانز جيورج جادامر — ت : سعيد توفيق
٢٤ – ظلال المستقبل — باتريك بارندر — ت : بكر عباس
٢٥ – مثنوى — مولانا جلال الدين الرومى — ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ – دين مصر العام — محمد حسين هيكل — ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ – التنوع البشرى الخلاق — مقالات — ت : نخبة
٢٨ – رسالة فى التسامح — جون لوك — ت : منى أبو سنه
٢٩ – الموت والوجود — جيمس ب. كارس — ت : بدر الديب
٣٠ – الوثنية والإسلام (ط٢) — ك. مادهو بانيكار — ت : أحمد فؤاد بلبع
٣١ – مصادر دراسة التاريخ الإسلامى — جان سوفاجيه – كلود كاين — ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ – الانقراض — ديفيد روس — ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ – التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية — أ. ج. هوبكنز — ت : أحمد فؤاد بلبع
٣٤ – الرواية العربية — روجر آلن — ت : حصة إبراهيم المنيف
٣٥ – الأسطورة والحداثة — پول . ب . ديكسون — ت : خليل كلفت

العنوان	المؤلف	المترجم
٣٦ – نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٣٧ – واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٣٨ – نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٣٩ – الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ – قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ – ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عاطف أحمد / إبراهيم فتحى / محمود ماجد
٤٢ – عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ – اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	ت : المهدى أخريف
٤٤ – بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	ت : مارلين تادرس
٤٥ – التراث المغدور	روبرت ج دنيا – جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ – عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ – حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتى
٤٩ – الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ – ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١ – مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ – العلاج النفسى التدعيمى	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ – الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ – المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ – ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ – الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ – الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ – مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ – المحبرة	كارلوس مونييث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ – التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الغنى
٦١ – موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور – سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهرى
٦٢ – لذّة النّص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ – تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ – برتراند راسل (سيرة حياة)	الان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ – فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ – خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧ – مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدى أخريف
٦٨ – نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ – العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ – ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ – السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسى العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	چين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوڤا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٣	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الغمرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كُتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجل	ت : نادية جمال الدين
٩٣ - محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٤ - الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٥ - مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	قصص مختارة	ت : إدوار الخراط
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	فرنان بروديل	ت : بشير السباعى
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	ديڤيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
١٠٠ - مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحدو
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آياء	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	برتولت بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيل
١٠٦ - الأدب الأندلسى	د. ماريا خيسوس روبييرامتى	ت : أشرف على دعدور
١٠٧ - صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى

١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي — مجموعة من النقاد — ت : محمود علي مكي

١٠٩ - حروب المياه — چون بولوك وعادل درويش — ت : هاشم أحمد محمد

١١٠ - النساء في العالم النامي — حسنة بيجوم — ت : منى قطان

١١١ - المرأة والجريمة — فرانسيس هيندسون — ت : ريهام حسين إبراهيم

١١٢ - الاحتجاج الهادئ — أرلين علوي ماكليود — ت : إكرام يوسف

١١٣ - راية التمرد — سادي پلانت — ت : أحمد حسان

١١٤ - مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع — وول شوينكا — ت : نسيم مجلي

١١٥ - غرفة تخص المرء وحده — فرچينيا وولف — ت : سمية رمضان

١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق) — سينثيا نلسون — ت : نهاد أحمد سالم

١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام — ليلى أحمد — ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال

١١٨ - النهضة النسائية في مصر — بث بارون — ت : لميس النقاش

١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق — أميرة الأزهري سنبل — ت : بإشراف/ رؤوف عباس

١٢٠ - الحركة النسائية والتطور في الشرق الأوسط — ليلى أبو لغد — ت : نخبة من المترجمين

١٢١ - الدليل الصغير في كتابة المرأة العربية — فاطمة موسى — ت : محمد الجندي ، وإيزابيل كمال

١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان — جوزيف فوجت — ت : منيرة كروان

١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية — نيتل الكسندر وفنادولينا — ت: أنور محمد إبراهيم

١٢٤ - الفجر الكاذب — چون جراي — ت : أحمد فؤاد بلبع

١٢٥ - التحليل الموسيقي — سيدريك ثورپ ديفي — ت : سمحه الخولي

١٢٦ - فعل القراءة — ڤولفانج إيسر — ت : عبد الوهاب علوب

١٢٧ - إرهاب — صفاء فتحي — ت : بشير السباعي

١٢٨ - الأدب المقارن — سوزان باسنيت — ت : أميرة حسن نويرة

١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة — ماريا دولورس أسيس جاروته — ت : محمد أبو العطا وآخرون

١٣٠ - الشرق يصعد ثانية — أندريه جوندر فرانك — ت : شوقي جلال

١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعي) — مجموعة من المؤلفين — ت : لويس بقطر

١٣٢ - ثقافة العولمة — مايك فيذرستون — ت : عبد الوهاب علوب

١٣٣ - الخوف من المرايا — طارق علي — ت : طلعت الشايب

١٣٤ - تشريح حضارة — باري ج. كيمب — ت : أحمد محمود

١٣٥ - المختار من نقد ت. س. إليوت (ثلاثة أجزاء) — ت. س. إليوت — ت : ماهر شفيق فريد

١٣٦ - فلاحو الباشا — كينيث كونو — ت : سحر توفيق

١٣٧ - مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية — چوزيف ماري مواريه — ت : كاميليا صبحي

١٣٨ - عالم التليفزيون بين الجمال والعنف — إيڤلينا تاروني — ت : وجيه سمعان عبد المسيح

١٣٩ - پارسيفال — ريشارد ڤاچنر — ت : مصطفى ماهر

١٤٠ - حيث تلتقي الأنهار — هربرت ميسن — ت : أمل الجبوري

١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية — مجموعة من المؤلفين — ت : نعيم عطية

١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل — أ. م. فورستر — ت : حسن بيومي

١٤٣ - قضايا التنظير في البحث الاجتماعي — ديريك لايدار — ت : عدلي السمري

١٤٤ - صاحبة اللوكاندة — كارلو جولدوني — ت : سلامة محمد سليمان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٤٥ – موت أرتيميو كروث	كارلوس فوينتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ – الورقة الحمراء	ميجيل دى ليبس	ت : على عبد الرؤوف البمبى
١٤٧ – خطبة الإدانة الطويلة	تانكريد دورست	ت : عبد الغفار مكاوى
١٤٨ – القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكى أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ – النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ – التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت: منيرة كروان
١٥١ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٢ – عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكُتاب	ت : محمد محمد الخطابى
١٥٣ – غرام الفراعنة	فيولين فانويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ – مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ – الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ – المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	ت : مى التلمسانى
١٥٧ – خسرو وشيرين	النظامى الكنوجى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ – هوية فرنسا (مج ٢ ، ج٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
١٥٩ – الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ – آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ – من المسرح الإسبانى	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ – تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ – موسوعة علم الاجتماع ج ١	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
١٦٤ – شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ – حكايات الثعلب	أ . ن أفانا سيفا	ت : سهير المصادفة
١٦٦ – العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ – فى عالم طاغور	رابندرانات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ – دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ – إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ – الطريق	ميغيل دليبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ – وضع حد	فرانك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ – حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابى
١٧٣ – معنى الجمال	ولتر ت . ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤ – صناعة الثقافة السوداء	ايليس كاشمور	ت : أحمد محمود
١٧٥ – التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦ – نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	ت : جلال البنا
١٧٧ – أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	ت : حصة إبراهيم منيف
١٧٨ – مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	ت : محمد حمدى إبراهيم
١٧٩ – حكايات أيسوب	أيسوب	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠ – قصة جاويد	إسماعيل فصيح	ت : سليم عبدالأمير حمدان
١٨١ – النقد الأدبى الأمريكى	فنسنت . ب . ليتش	ت : محمد يحيى

١٨٢ – العنف والنبوءة	و. ب. ييتس	ت : ياسين طه حافظ
١٨٣ – جان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	ت : فتحي العشرى
١٨٤ – القاهرة .. حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	ت : دسوقى سعيد
١٨٥ – أسفار العهد القديم	توماس تومسن	ت : عبد الوهاب علوب
١٨٦ – معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل أنوود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧ – الأرضة	بُزُرج علوى	ت : علاء منصور
١٨٨ – موت الأدب	ألفين كرنان	ت : بدر الديب
١٨٩ – العمى والبصيرة	بول دى مان	ت : سعيد الغانمى
١٩٠ – محاورات كونفوشيوس	كونفوشيوس	ت : محسن سيد فرجانى
١٩١ – الكلام رأسمال	الحاج أبو بكر إمام	ت : مصطفى حجازى السيد
١٩٢ – سياحتنامه إبراهيم بيك	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
١٩٣ – عامل المنجم	بيتر أبراهامز	ت : محمد عبد الواحد محمد
١٩٤ – مختارات من النقد الأنجلو–أمريكى	مجموعة من النقاد	ت : ماهر شفيق فريد
١٩٥ – شتاء ٨٤	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
١٩٦ – المهلة الأخيرة	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
١٩٧ – الفاروق	شمس العلماء شبلى النعمانى	ت : جلال السعيد الحفناوى
١٩٨ – الاتصال الجماهيرى	إدوين إمرى وآخرون	ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩ – تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية	يعقوب لانداوى	ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠ – ضحايا التنمية	جيرمى سيبروك	ت : فخرى لبيب
٢٠١ – الجانب الدينى للفلسفة	جوزايا رويس	ت : أحمد الأنصارى
٢٠٢ – تاريخ النقد الأدبى الحديث جـ٤	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣ – الشعر والشاعرية	ألطاف حسين حالى	ت : جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤ – تاريخ نقد العهد القديم	زالمان شازار	ت : أحمد محمود هويدى
٢٠٥ – الجينات والشعوب واللغات	لويجى لوقا كافاللى – سفورزا	ت : أحمد مستجير
٢٠٦ – الهيولية تصنع علماً جديداً	جيمس جلايك	ت : على يوسف على
٢٠٧ – ليل إفريقى	رامون خوتاسندير	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٠٨ – شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى	دان أوريان	ت : محمد أحمد صالح
٢٠٩ – السرد والمسرح	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٠ – مثنويات حكيم سنائى	سنائى الغزنوى	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١ – فردينان دوسوسير	جوناثان كلر	ت : محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢ – قصص الأمير مرزبان	مرزبان بن رستم بن شروين	ت : يوسف عبد الفتاح فرج
٢١٣ – مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبد الناصر	ريمون فلاور	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢١٤ – قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع	أنتونى جيدنز	ت : محمد محمود محى الدين
٢١٥ – سياحت نامه إبراهيم بيك جـ٢	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢١٦ – جوانب أخرى من حياتهم	مجموعة من المؤلفين	ت : أشرف الصباغ
٢١٧ – مسرحيتان طليعيتان	صمويل بيكيت	ت : نادية البنهاوى
٢١٨ – رايولا	خوليو كورتازان	ت : على إبراهيم على منوفى

٢١٩ – بقايا اليوم كازو ايشجورو ت : طلعت الشايب
٢٢٠ – الهيولية فى الكون بارى باركر ت : على يوسف على
٢٢١ – شعرية كفافى جريجورى جوزدانيس ت : رفعت سلام
٢٢٢ – فرانز كافكا رونالد جراى ت : نسيم مجلى
٢٢٣ – العلم فى مجتمع حر بول فيرابند ت : السيد محمد نفادى
٢٢٤ – دمار يوغسلافيا برانكا ماجاس ت : منى عبد الظاهر إبراهيم السيد
٢٢٥ – حكاية غريق جابرييل جارثيا ماركث ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٦ – أرض المساء وقصائد أخرى ديفيد هربت لورانس ت : طاهر محمد على البربرى
٢٢٧ – المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر موسى ماريديا ديف بوركى ت : السيد عبد الظاهر عبد الله
٢٢٨ – علم الجمالية وعلم اجتماع الفن جانيت وولف ت : مارى تيريز عبد المسيح وخالد حسن
٢٢٩ – مأزق البطل الوحيد نورمان كيمان ت : أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠ – عن الذباب والفئران والبشر فرانسواز جاكوب ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١ – الدرافيل خايمى سالوم بيدال ت : جمال أحمد عبد الرحمن
٢٣٢ – مابعد المعلومات توم ستينر ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣ – فكرة الاضمحلال أرثر هيرمان ت : طلعت الشايب
٢٣٤ – الإسلام فى السودان ج. سبنسر تريمنجهام ت : فؤاد محمد عكود
٢٣٥ – ديوان شمس تبريزى ج١ جلال الدين الرومى ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦ – الولاية ميشيل تود ت : أحمد الطيب
٢٣٧ – مصر أرض الوادى روبين فيدين ت : عنايات حسين طلعت
٢٣٨ – العولمة والتحرير الانكتاد ت : ياسر محمد جاد الله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩ – العربى فى الأدب الإسرائيلى جيلارافر – رابوخ ت : نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠ – الإسلام والغرب وإمكانية الحوار كامى حافظ ت : صلاح عبد العزيز محمود
٢٤١ – فى انتظار البرابرة ك. م كويتز ت : ابتسام عبد الله سعيد
٢٤٢ – سبعة أنماط من الغموض وليام إمبسون ت : صبرى محمد حسن عبد النبى
٢٤٣ – تاريخ إسبانيا الإسلامية جـ١ ليفى بروفنسال ت : مجموعة من المترجمين
٢٤٤ – الغليان لاورا إسكيبيل ت : نادية جمال الدين محمد
٢٤٥ – نساء مقاتلات إليزابيتا أديس ت : توفيق على منصور
٢٤٦ – قصص مختارة جابرييل جرثيا ماركث ت : على إبراهيم على منوفى
٢٤٧ – الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر وولتر أرمبرست ت : محمد الشرقاوى
٢٤٨ – حقول عدن الخضراء أنطونيو جالا ت : عبد اللطيف عبد الحليم
٢٤٩ – لغة التمزق دراجو شتامبوك ت : رفعت سلام
٢٥٠ – علم اجتماع العلوم دومنيك فينك ت : ماجدة أباظة
٢٥١ – موسوعة علم الاجتماع ج ٢ جوردون مارشال ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٥٢ – رائدات الحركة النسوية المصرية مارجو بدران ت : على بدران
٢٥٣ – تاريخ مصر الفاطمية ل. أ. سيمينوفا ت : حسن بيومى
٢٥٤ – الفلسفة ديف روبنسون وجودى جروفز ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥ – أفلاطون ديف روبنسون وجودى جروفز ت : إمام عبد الفتاح إمام

٢٥٦ – ديكارت	ديف روبنسون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧ – تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	ت : محمود سيد أحمد
٢٥٨ – الغجر	سير أنجوس فريزر	ت : عُبادة كُحيلة
٢٥٩ – مختارات من الشعر الأرمنى	نخبة	ت : ڤاروجان كازانچيان
٢٦٠ – موسوعة علم الاجتماع ج٣	جوردون مارشال	ت بإشراف : محمد الجوهرى
٢٦١ – رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢ – مدينة المعجزات	إدوارد مندوثا	ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
٢٦٣ – الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	ت : على يوسف على
٢٦٤ – إبداعات شعرية مترجمة	هوراس / شلى	ت : لويس عوض
٢٦٥ – روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصموئيل جونسون	ت : لويس عوض
٢٦٦ – مدير المدرسة	جلال آل أحمد	ت : عادل عبد المنعم سويلم
٢٦٧ – فن الرواية	ميلان كونديرا	ت : بدر الدين عرودكى
٢٦٨ – ديوان شمس تبريزى ج٢	جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج١	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧٠ – وسط الجزيرة العربية وشرقها ج٢	وليم چيفور بالجريف	ت : صبرى محمد حسن
٢٧١ – الحضارة الغربية	توماس سى . باترسون	ت : شوقى جلال
٢٧٢ – الأديرة الأثرية فى مصر	س. س. والترز	ت : إبراهيم سلامة
٢٧٣ – الاستعمار والثورة فى الشرق الأوسط	جوان آر. لوك	ت : عنان الشهاوى
٢٧٤ – السيدة بربارا	رومولو جلاجوس	ت : محمود على مكى
٢٧٥ – ت. س. إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا	أقلام مختلفة	ت : ماهر شفيق فريد
٢٧٦ – فنون السينما	فرانك جوتيران	ت : عبد القادر التلمسانى
٢٧٧ – الچينات : الصراع من أجل الحياة	بريان فورد	ت : أحمد فوزى
٢٧٨ – البدايات	إسحق عظيموف	ت : ظريف عبد الله
٢٧٩ – الحرب الباردة الثقافية	فرانسيس ستونر سوندرز	ت : طلعت الشايب
٢٨٠ – من الأدب الهندى الحديث والمعاصر	بريم شند وآخرون	ت : سمير عبد الحميد
٢٨١ – الفردوس الأعلى	مولانا عبد الحليم شرر الكهنوى	ت : جلال الحفناوى
٢٨٢ – طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وابيرت	ت : سمير حنا صادق
٢٨٣ – السهل يحترق	خوان رولفو	ت : على البمبى
٢٨٤ – هرقل مجنونًا	يوربيديس	ت : أحمد عتمان
٢٨٥ – رحلة الخواجة حسن نظامى	حسن نظامى	ت : سمير عبد الحميد
٢٨٦ – رحلة إبراهيم بك ج٣	زين العابدين المراغى	ت : محمود سلامة علاوى
٢٨٧ – الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كينج	ت : محمد يحيى وآخرون
٢٨٨ – الفن الروائى	ديفيد لودج	ت : ماهر البطوطى
٢٨٩ – ديوان منجوهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	ت : محمد نور الدين
٢٩٠ – علم الترجمة واللغة	جورج مونان	ت : أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج١	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر
٢٩٢ – المسرح الإسبانى فى القرن العشرين ج٢	فرانشسكو رويس رامون	ت : السيد عبد الظاهر

العنوان	المؤلف	المترجم
٢٩٣ – مقدمة للأدب العربى	روجر آلان	ت : نخبة من المترجمين
٢٩٤ – فن الشعر	بوالو	ت : رجاء ياقوت صالح
٢٩٥ – سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل	ت : بدر الدين حب الله الديب
٢٩٦ – مكبث	وليم شكسبير	ت : محمد مصطفى بدوى
٢٩٧ – فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس – يوسف الأهوانى	ت : ماجدة محمد أنور
٢٩٨ – مأساة العبيد	أبو بكر تفاوابليوه	ت : مصطفى حجازى السيد
٢٩٩ – ثورة التكنولوجيا الحيوية	جين ل. ماركس	ت : هاشم أحمد فؤاد
٣٠٠ – أسطورة برومثيوس مج١	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى وبهاء چاهين
٣٠١ – أسطورة برومثيوس مج٢	لويس عوض	ت : جمال الجزيرى ومحمد الجندى
٣٠٢ – فنجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٣ – بـوذا	جين هوب وبورن فان لون	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤ – ماركس	ريـوس	ت : إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥ – الجلد	كروزيو مالابارته	ت : صلاح عبد الصبور
٣٠٦ – الحماسة – النقد الكانطى للتاريخ	چان – فرانسوا ليوتار	ت : نبيل سعد
٣٠٧ – الشعور	ديفيد بابينو	ت : محمود محمد أحمد
٣٠٨ – علم الوراثة	ستيف جونز	ت : ممدوح عبد المنعم أحمد
٣٠٩ – الذهن والمخ	انجوس چيلاتى	ت : جمال الجزيرى
٣١٠ – يونج	ناجى هيد	ت : محيى الدين محمد حسن
٣١١ – مقال فى المنهج الفلسفى	كولنجوود	ت : فاطمة إسماعيل
٣١٢ – روح الشعب الأسود	وليم دى بويز	ت : أسعد حليم
٣١٣ – أمثال فلسطينية	خابير بيان	ت : عبد الله الجعيدى
٣١٤ – الفن كعدم	جينس مينيك	ت : هويدا السباعى
٣١٥ – جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو	ت :كاميليا صبحى
٣١٦ – محاكمة سقراط	أ. ف. ستون	ت : نسيم مجلى
٣١٧ – بلا غد	شير لايموفا – زنيكين	ت : أشرف الصباغ

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٤٨ / ٢٠٠٢

المجلس الأعلى للثقافة



НИКАКОГО ЗАВТРА: КУНДЕРА МЕЖДУ БАЛЬЗАКОМ И ДЕНОМ

С. ЩЕРЛАИМОВА С. ЗЕНКИН

لقد تكونت خصوصية الإبداع الروائى لدى كونديرا من خلال التجربة الشخصية والتشيكية العامة فى الانعطافات القاسية شديدة الانحدار لفترة ما بعد الحرب ، كل ذلك مضروبًا فى عبقرية القصاص والمفكر الأصيل والباحث النظرى فى الفن ؛ فمن الانضواء الصبيانى تحت لواء «بناء الاشتراكية» وصل فى حقبة الستينيات إلى الانتقاد المكشوف للأنظمة الشيوعية والأمل فى الإصلاحات ، ومن البهجة والإعجاب بثبات الشعب الصغير فى أعياد الميلاد عام ١٩٦٨ م ، إلى التشيك السوداوى لسنوات الهجرة والاغتراب ، ويمكن عدم تقبل الكثير من مؤلفات كونديرا ، ولكن تأملاته الروائية حول الحياة تستحق القراءة اليقظة الثاقبة .

«الحياة الإنسانية تحدث مرة واحدة فقط ، ولذا فنحن لا نستطيع تحديد أى من قراراتنا كان صائبًا وأى منها باطلاً ، فى ذلك الوضع نستطيع أن نقرر مرة واحدة ، وواحدة فقط، ولن تُقدَّم إلينا أية حياة ثانية أو ثالثة أو رابعة لكى نمتلك إمكانية مقارنة النتائج التى حصلنا عليها» .